



José M.^a
Valverde

«En lo que se llama “ideas estéticas” se reúnen varias perspectivas, en cada momento: así, lo que dijeron los grandes filósofos sobre la belleza y el arte, y lo que opinaron los propios hacedores o sus críticos inmediatos.»

Breve historia
y antología de la
ESTÉTICA

PRÓLOGO DE RAFAEL ARGULLOL

Ariel
FILOSOFÍA

Índice

Portada
Prólogo
La Antigüedad: los grandes fundadores
Helenismo y Edad Media
El Renacimiento
Entre Renacimiento e Ilustración
La Ilustración
Romanticismo
Posromanticismo y realismo
De Nietzsche a hoy
Bibliografía elemental
Créditos

Prólogo

José María Valverde ha sido, probablemente, el hombre más culto que he conocido en mi vida. Su cultura era inagotable abarcando todos los campos del conocimiento humano, pero con especial referencia a la literatura, el arte y el pensamiento. Sin embargo la suya no era una erudición estática sino en continuo movimiento, vivificada por una experiencia apasionada de la época que le tocó vivir. Hombre de grandes compromisos morales, supo vincular con extraordinaria fluidez la ética con la estética. Su larga carrera universitaria en España, Estados Unidos y Canadá estuvo siempre al servicio de esa visión dinámica de la cultura y guiada a la sombra por la vocación principal de Valverde que era la creación poética. Como catedrático fue el hombre que modernizó definitivamente los estudios de estética en España y el que propició a un nutrido grupo de discípulos que, en cierto modo, continuaron su orientación. Para Valverde la estética era una suerte de comparativismo entre la literatura, el arte y la filosofía. Todo lo que quedaba en el interior de esas relaciones era susceptible de ser abordado en sus cursos.

Como resultado de éstos, en un momento determinado, José M. Valverde sintió la necesidad de ofrecer un compendio de sus lecciones. A partir de aquí surgió *Breve historia y antología de la estética*, un libro conciso que despliega de manera fascinante los grandes momentos de la reflexión estética en la cultura occidental. Como hombre de palabra simultáneamente profunda y clara Valverde tenía una enorme capacidad de síntesis. El libro que ahora se reedita refleja de manera brillante esa capacidad y ofrece ese don didáctico que el profesor Valverde poseía como pocos y que le valió el reconocimiento de sucesivas generaciones universitarias. La propia estructura del texto expresa muy bien el modo de hacer de Valverde en sus cursos con esa alternancia de explicaciones propias y de lecturas que remitían a los autores comentados. De ahí que considere tan oportuna la presentación de una pequeña antología de textos que Valverde ofrece tras cada una de sus lecciones.

Creo que tenemos que congratularnos por la reedición de este libro de José M. Valverde que dará a conocer a las últimas generaciones la autoridad intelectual y moral de un maestro indiscutible.

RAFAEL ARGULLOL

Este libro, nacido de la enseñanza, pero con esperanzas de interesar también a lectores libres de cursos y exámenes, sólo pretende ofrecer una mínima síntesis del desarrollo histórico de la estética, sobre todo en su núcleo conceptual. En lo que se llama «ideas estéticas» se reúnen varias perspectivas en cada momento: así, lo que dijeron los grandes filósofos sobre belleza y arte —cuando no callaron sobre tal tema—, y lo que opinaron los propios hacedores o sus críticos inmediatos sin ambición filosófica; todo ello en el contexto de la mentalidad de cada época, y, claro está, teniendo como interés supremo la realidad misma de lo estético, es decir, los hechos de las artes y las letras. Sabemos que sobre estos hechos singulares se puede hablar interminablemente sin llegar a conclusiones fijas, pero se hacen aún más interesantes cuanto más los vemos sobre el trasfondo de las ideas y la sociedad en que se insertaron.

Cada capítulo lleva, tras su sucinta exposición, una antología de textos típicos, cuyas traducciones —a veces más adaptadas que literales— son de nuestra propia responsabilidad si no se indica otra cosa.

Acaso el designio principalmente informativo que ha movido esta obra no la haya librado de sectarismos de diversa índole: queríamos que el más importante de ellos fuera la oposición a la tendencia contemporánea —ya señalada y fomentada por Hegel— a dar más valor a las ideas generales que a los hechos y obras singulares.

LA ANTIGÜEDAD: LOS GRANDES FUNDADORES

El pitagorismo: la armonía como ley del Universo

En Grecia, el pitagorismo presenta la primera gran cuestión estética: la armonía — auditiva y visual—. No nos interesa aquí si existió realmente Pitágoras en el siglo VI, ni si tomó de Egipto toda una sabiduría más o menos mágica o agrícola sobre relaciones numéricas y geométricas, ni si la cuestión de la armonía la planteó él mismo en ese período o fue aportación posterior de su escuela. Lo que nos interesa es que desde el pitagorismo cabe pensar que en todo lo que nos encanta y atrae por su forma pueda (¿quizá deba siempre?) haber alguna formalidad universal, objetiva e incluso mensurable en términos numéricos: es decir, que la belleza acaso implique algún modo de estructura armónica. Armonía, claro está, supone una combinación de elementos, una unidad en una pluralidad, como organización proporcionada, matemática, de algo sensible, material. Por consiguiente, esto sólo se puede dar propiamente en la vista y el oído —aunque no sea del todo disparatado hablar de armonías en lo culinario—, y aquí hay que apresurarse a señalar que, aunque la armonía visual fue la que tuvo mayor importancia en Grecia y en su herencia cultural, era, sin embargo, la auditiva la que desde el principio podía imponer mejor la sorprendente maravilla de que una combinación sensible resultase placentera sólo cuando, ante un posterior análisis, se revelara como organizada, dentro de un estrechísimo margen de tolerancia, según una razón matemática. Recordemos una de las muchas versiones legendarias del descubrimiento de la armonía: tres herreros estarían martillando en grata alternativa musical: al ser pesadas las cabezas de los martillos, resultarían estar en relación 3:4:5 —acorde básico—. O bien: tomando tres cuerdas del mismo grosor, el acorde se producía, con toda su reacción de placer, precisamente cuando tenían unas longitudes que, al ser medidas, se mostraban conformes a esa relación numérica. Tal descubrimiento tendría un carácter de revelación religiosa: el placer del alma resultaba ser el reconocimiento intuitivo e inconsciente de haberse conectado con la ley divina que organiza el universo. (Conviene ir repasando aquí la *Oda a Salinas*, de Fray Luis de León, exacta versión poética de la idea pitagórica de la música.) El alma humana, procedente de quién sabe qué regiones celestes, y caída, quién sabe por qué faltas, en la cárcel del cuerpo material, al percibir la armonía musical se sentiría confusamente transportada a su feliz origen: un recuerdo esperanzador con caracteres de éxtasis y embriaguez, que se enmarcaba dentro de la religiosidad órfica, en cuyas ceremonias —«bacanales»— la música, por supuesto danzada, es decir, seguida con todo el cuerpo, serviría para salir del encierro de la carne, el aquí y el ahora, y «entusiasmarse» (literalmente, «endiosarse»), en anticipo de una felicidad a la que retornar tras esta vida. Ciertamente también cabía una versión más serena de este efecto: la música, no como arrebató, sino como serenamiento, cuando su armonía hace

«templarse» por simpatía las destempladas facultades del alma, imponiéndoles su propio equilibrio. Pero insistimos en remitir a la *Oda a Salinas* para la descripción de este proceso, que todo aficionado a la música conoce en sus dos vertientes, de excitación y de pacificación.

La armonía, pues, asumiría en el hombre un carácter de «expresión», de «representación» —si se quiere, incluso, de «imitación» de la ley básica del Universo—, y por tanto la música —y su consecuencia, la danza— tendrían mayor o menor valor moral —luego hablará Platón de formas musicales ennoblecedoras o corruptoras—, pero no por manifestar un estado de ánimo individual y momentáneo, sino porque serían el ámbito de encuentro e identificación con el mismísimo Dios ordenador del mundo. *Dios siempre matematiza*: así creemos que conviene traducir el viejo lema que a menudo se interpreta en sentido de *geometriza*; los griegos entendían los números sobre todo bajo especie geométrica.

Los Números, pues, serían la ley divina del cosmos —*kosmos* tiene un significado de «orden» y «belleza», de donde procede el término «cosmética»—: la cuenta y razón de la armonía universal. Los planetas estarían engastados en respectivas esferas situadas a distancias bien numeradas en torno a la tierra, emitiendo, por tanto, una suave armonía —no se sabía bien lo que era el sonido—. ¿Por qué, sin embargo, no oímos esa «música de las esferas»? Algunos lo excusaban diciendo que precisamente no las oímos porque las oímos siempre —igual que quienes han crecido y habitan junto a las cataratas del Nilo no oyen el fragor de sus aguas, o igual que los herreros no oyen sus propios martillazos —: Aristóteles observará que nada hace ruido si está unido a aquello con que se mueve y en que se mueve, como una barca en el río.

Pero la armonía, que tan maravillosamente nos cautiva por el oído antes que podamos sospechar que haya en ella ninguna ley matemática, interesó a partir de los pitagóricos tanto o más en lo visual, a pesar de que en este ámbito resulte más vaga y menos cautivadora. Ese sublime principio, esa esencia de Dios en cuanto obrador y ordenador, tenía que valer también por su carácter numérico, en las figuras y arreglos en el espacio. Pues —volviendo a lo ya insinuado— para los griegos, con su pésima notación aritmética en letras, los números valían en cuanto formas —y no sólo como polígonos y relaciones entre partes de figuras, sino incluso en un sentido, bastante discutido y oscuro, en que se contarían y dispondrían piedrecillas (los *calculi* de los latinos) imitando la silueta de cada tipo de cosas. Se hablaba, por ejemplo, de números cuadrados, o triangulares, etc., según que sus elementos componentes —aproximadamente, lo que llamamos sus factores primos— se ordenaran en tales estructuras. Se consideraba —aunque esto no sea tan indiscutible, ni mucho menos, como en el caso de la música— que una figura, humana o arquitectónica, era bella cuando cumplía en sus partes una proporción armónica: así, el triángulo rectángulo 3:4:5

era aplicado en las distancias de las columnas de los templos, sin darse cuenta de que quizá se hacía de un modo más mágico que óptico, como una fórmula que mejoraba la conexión entre el edificio y la ley divina, y que, por tanto, la sostendría mejor en pie.

Pues conviene que nos fijemos en que la vista no puede tener tanta sensibilidad a la armonía exacta como el oído —por más que en el siglo XIX hubiera todavía psicólogos de la estética, como Fechner, que hicieran encuestas e investigaciones para demostrar que las formas más sujetas a la matemática son las preferidas por el gusto de la mayoría—: el ojo no dispone de un medio homogéneo, o, para decirlo en términos más científicos, el campo visual es anisotrópico, es decir, no se extiende con la misma «densidad» en sentido horizontal que en sentido vertical, e incluso, en este último sentido, tiene su centro cerca del límite superior de la vista, mientras que por abajo deja una más amplia zona de borrosidad. Es fácil probarlo: una forma rectangular nos parecerá más o menos bella según que pongamos su dimensión mayor en posición vertical u horizontal —en este último caso, además, nos parecerá menor la diferencia entre sus dimensiones—. Es decir, nosotros nos damos cuenta de que la armonía geométrica tiene muy poco valor estético —y el mayor entrenamiento técnico no lleva a sentir mayor placer con la exactitud en la relación matemática, a diferencia de lo que pasa con el oído—. Se trataba, pues, de una fe intelectual llevada a su realización óptica en los «cánones» que presidían la arquitectura y la estatuaria, y aun la cerámica: la fachada de un templo tendría 27 módulos (el módulo era el radio de una columna en su base), porque 27 era un número privilegiado ($3 \times 3 \times 3$): para Policleto, pongamos, el cuerpo más bello —por supuesto, tratándose de los griegos, masculino— tendría 7 cabezas... Lo más interesante, sin embargo, en toda esta manipulación visual de los números, debió de ser el descubrimiento de los llamados números «irracionales» —los que no responden a una «razón» entre números, e incluso no pueden ser expresados nunca exactamente, por mucho que, en nuestra notación, «se saquen decimales»—. Pues daba la maravillosa casualidad de que tales números se encontraban en configuraciones geométricas muy elementales —y en otras—: así, el número π , como cifra de lo circular, el número $\sqrt{2}$, como cifra de lo cuadrado... y otros varios, que no es cosa de exponer aquí, pero que serían aplicados con significativa preferencia en la construcción de edificios —incluso catedrales góticas— a lo largo del tiempo. Un caso especialmente sugestivo es el del «número de oro», o «sección áurea»: el punto, en una línea, en que el segmento menor es al mayor como el mayor al todo, resulta corresponder a un «número irracional», con lo cual se podía suponer que el rectángulo que tuviera sus lados conformes a esa resolución sería especialmente bello. (Es, aproximadamente, la proporción del papel en formato «holandesa», pero, como ya sugeríamos, el lector tendrá dos impresiones estéticas diferentes según que lo mire en sentido vertical o en sentido horizontal, quizá también porque tendemos a verlo como «papel para escribir», en líneas horizontales.) Pues bien, un número tan sugestivo no podía dejar de aplicarse a la figura humana, y ahí se creyó descubrir un profundo misterio: la «sección áurea» se situaría precisamente en

el ombligo —femenino, mejor—, con lo que la ley divina de la armonía numérica estaría también enlazando las generaciones a través de los sucesivos cordones umbilicales. La aplicación de la matemática al arte, pues, tuvo más de dogma invisible que de fórmula para acrecentar el placer sensible: incluso, andando el tiempo, estas fórmulas geométricas, casi siempre «irracionales», se convirtieron en un secreto profesional transmitido de constructor en constructor, no tanto, sin duda, para que la obra gustara más, cuanto para darle «buena suerte» a modo de conjuro. Así llegaría todo ese saber esotérico a ser patrimonio de la masonería, como parte de su herencia pitagórica y de su culto a un Dios geómetra y arquitecto del Universo («masón» es «albañil» en francés).

Ese carácter más intelectual que sensorial de la armonía en las artes visuales griegas quedó patente cuando en el siglo XIX, no sin cierto escándalo incrédulo, se echó de ver que las dimensiones de los templos griegos no se guían con exactitud los cánones matemáticos, sino que estaban suavemente corregidas para contrarrestar las aberraciones inevitables en la mirada humana, dada la curvatura de su campo y otras condiciones de su funcionamiento. De modo casi infinitesimal, y por ello más sabio, las columnas podían ser un poco excéntricas cuando eran laterales, y las líneas aparentemente horizontales convergían ligeramente en el centro para parecer, en efecto, horizontales. A pesar del presunto intelectualismo idealista de los griegos, resultó que en el arte estaban dispuestos a sacrificar la exactitud matemática a favor de un engaño placentero a los ojos (aparte de que, como habremos de considerar en otro momento, tampoco habían creado un mundo de puras blancuras marmóreas, sino una abigarrada feria de coloridos chillones). Lo más importante no era la nitidez lógica, sino el dramatismo escenográfico, y ello resulta más notorio si empezamos por considerar esa arquitectura, no desde la cuenta de sus módulos y dimensiones, sino en su ordenación de conjunto en perspectiva: la Acrópolis está organizada para impresionar al que va subiendo a ella, en camino contorneante, no conforme a una regularización geométrica de los ejes de sus edificios.

El pitagorismo, pues, en el mismo umbral del pensamiento occidental, plantea, quizá, la cuestión básica de toda reflexión estética: ¿puede, o incluso quizá debe haber siempre, en todo cuanto nos afecta como bello, o expresivo, o emotivo, cierto equilibrio en la formalización de su materia, que podría ser evidente y demostrable para los demás? Y como consecuencia de la pregunta anterior: esa ordenación formal ¿hasta qué punto está ahí, medible y objetivamente, o la ponemos nosotros, conforme a nuestra cultura, regularizando significativamente lo que acaso era en sí mismo algo a medias informe?

Platón: belleza celeste y arte degradado

En el pensamiento platónico, lo estético no es un aspecto secundario ni un tema periférico, sino una cuestión esencial. Simplificando hasta la caricatura, podríamos empezar diciendo que Platón, en sentido positivo, ve el mundo y sus cosas como una

obra de arte, pero, en sentido peyorativo, como un mal retrato de la Verdad divina, del mundo de las Ideas, con lo que el arte propiamente dicho resulta ser sólo peor copia de una mala copia. Por otro lado, Platón entiende que la Belleza visible es el arranque y la primera llamada para ir subiendo desde la hermosura de los cuerpos a la intuición de la belleza de lo espiritual —intelectual y moral—, y, finalmente, a una unión casi mística con la Belleza suprema, que vendría a ser como la misma luz divina, sin forma ni concreciones de partes. Quizá, pues, el pensamiento platónico, en el amanecer del pensamiento occidental, haya dejado ya lo estético bajo un doble ataque, el más radical posible: en cuanto arte, es torpe copia de copia, o, como poesía y teatro, perniciosa alienación: en cuanto Belleza, es evasión hacia un éxtasis donde se borran las formas. Y esto, por paradoja agravante, está escrito en la maravillosa prosa, fluida y graciosa, de aquellas habilísimas piezas semiteatrales que llamamos «diálogos», pero que en el fondo casi son monólogos en que el supersofista Sócrates desarrolla sus dogmas dejando en ridículo a algún sofista o en éxtasis a algún discípulo.

Para referirse al pensamiento de Platón, y mucho más si se quiere enfocar con preferencia lo estético, hay que empezar por tener muy presente que se ofrece, efectivamente, en «diálogos», obritas literarias de gran variedad y autonomía en que no sólo va evolucionando la personalidad de Sócrates —desde ser un modelo verosímil, análogo, aunque en mejor luz, al Sócrates de Jenofonte, hasta reducirse a portavoz de Platón, y de un Platón a su vez muy cambiante—, sino en que se establece una pluralidad de puntos de vista, que puede llegar a la puesta en cuestión de ciertos supuestos básicos previamente establecidos.

Platón, en efecto, no es un tratadista sistemático, ni le interesa especialmente la coherencia lógica entre sus diversos planteamientos; al contrario, precisamente la pluralidad variopinta de sus diálogos le sirve para eludir responsabilidades metodológicas y apuntar mejor hacia su suprema intuición: Dios, como ámbito de los modelos de las realidades de este bajo mundo —y también como Demiurgo, como productor del cosmos—; ámbito sobrecelestial donde las almas dan vueltas siguiendo en cortejo a diversas divinidades, pero de donde pueden caer y que dar encerradas en un cuerpo, desde el cual pasarán a otro —mejor o peor según se eleven o se empecaten al vivir—, con la posibilidad de retornar a la esfera original a fuerza de purificarse intuyendo y recordando la verdad —es decir, filosofando—. Tal es el gran «mito» que, en diversas formas y versiones, centra todos los diálogos platónicos.

Aquí nos corresponde señalar sumariamente qué lugares van teniendo las consideraciones sobre arte y belleza dentro del aparentemente desparramado desarrollo de la filosofía platónica. Para ello, conviene no olvidar que lo que nosotros etiquetamos sumariamente como «arte» incluye cosas que para los griegos eran básicamente diferentes —las artes de la palabra y las de la vista—, y si hablaban de «belleza», ellos pensarían sobre todo en cuerpos humanos —principalmente masculinos y adolescentes—, dejando lo artístico fuera de su horizonte consciente.

Empecemos por el *Ion*, un gran ataque contra la poesía cuyo supuesto básico, sin embargo, ha sido aceptado por toda la tradición posterior exaltadora de la lírica, hasta la *Defensa de la poesía* de Shelley: el supuesto de la «inspiración». Sócrates habla con Ion, un rapsoda homérico, es decir, un profesional que declamaba y comentaba en público las epopeyas de Homero —pero no otras epopeyas—. A Sócrates, con su habitual malicia —casi diríamos, mala fe— le resulta muy fácil llevar a Ion a confesar que, de hecho, no entiende lo que dice ni cuando declama ni cuando comenta: entonces le ofrece una justificación que el rapsoda está encantado de aceptar, y es que su arte procede de una inspiración divina, de un fluido celestial que le permite decir cosas de altísima sabiduría aun sin comprenderlas. La poesía, así, queda declarada don de Dios, pero el rapsoda es un imbécil. ¿Y el poeta? Sutilmente, y por extensión, también queda implicado en la misma situación de inconsciencia inspirada. Platón es muy hábil: ningún poeta habría aceptado tan fácilmente confesarse un mero *medium* de la divinidad, pero para el rapsoda Ion, en cambio, tal declaración le consagra como portavoz divino.

Más de un diálogo platónico se ocupa de la cuestión de la belleza: en algún caso, de modo accidental, como en el *Gorgias*, dedicado a la persuasión retórica —«lo bello se define por el deleite y por el bien»—; en otro caso, aparentemente, como tema central, pero, de hecho, como simple materia para un ejercicio dialéctico que apunte oblicuamente hacia la teoría de las Ideas. Esto ocurre con el *Hippias Mayor*, sarcástico ataque contra el sofista así llamado, al que Sócrates, fingiendo admirarle y haciéndose el tonto, le pide, como de parte de un amigo suyo, que defina la Belleza. Hippias —y esto creemos que constituye el eje del diálogo— no entiende la pregunta por *la* Belleza, en sentido esencial, y cree que basta con indicar algo bello por antonomasia, una mujer bella, un caballo bello. Entonces Sócrates —no olvidemos que el término *kalós*, «bello» y «hermoso», tiene también una buena carga de «bueno» y de «grandioso», como ocurre en el uso corriente actual— le pregunta si, por ejemplo, un puchero no podría merecer también semejante adjetivo, en caso de tratarse de un «hermoso puchero», grande, bien hecho, apropiado para guisar, etc. Hippias se horroriza ante tal plebeyez, pero Sócrates defiende la sugerencia: casi llegamos a pensar que está anticipando el sentido contemporáneo nuestro del diseño funcional, cuando de hecho no hace sino enredar al sofista. Éste va proponiendo propuestas que Sócrates destruye implacablemente: la belleza es el oro, porque gusta a todos —¿y el marfil, qué?, objeta Sócrates—; la belleza es vivir sano, rico y con honores hasta la vejez, siendo enterrado reverentemente por los hijos... Sócrates, en este punto, trata de aclarar su pregunta: No es cuestión de *una* belleza, sino de *la* belleza: y ésta no se puede definir como lo útil, porque eso incluiría lo útil para el mal. Y en cuanto al bien, cierto que lo bello se ordena hacia el bien, pero no es *el bien*. Entonces, ¿no será el deleite del oído y la vista? ¿Y por qué no el de los demás sentidos? ¿Y no es verdad que llamamos bellas a las ciencias y a las leyes, que no son cosas sensibles? Desconcertado Hippias, queda ya insinuada la perspectiva de las Ideas —lo bello es bello porque participa de la Belleza, pero lo que interesa aquí no es

qué sea la Belleza, sino el principio general de que todo es lo que es porque participa de una esencia ideal—. Con eso, Sócrates puede cerrar su escarceo eludiendo decir nada sobre lo estético, con un proverbio final, «lo bello es difícil» —que probablemente se entendía como «todo lo bueno es arduo de conseguir».

La función de la Belleza en la vida del alma queda más patente en otros dos diálogos, *Fedro* y —sobre todo— *El Simposio*, o *El Banquete*, como suele traducirse. No es éste el lugar para extenderse en la presentación de la esfera de las ideas que se hace en el *Fedro* —mejor que en ningún otro diálogo—: el gran «mito» a que aludíamos antes, con las almas mirando «la llanura de la Verdad», «la realidad que verdaderamente es, sin color, sin forma, impalpable, que sólo puede ser contemplada por la inteligencia». Lo que aquí nos importa más es que el alma, caída en este bajo mundo, dentro de la cárcel de un cuerpo, encuentra su posible camino de retorno mediante el recuerdo, pero ese recuerdo —al menos en este diálogo— empieza por la percepción de la belleza en lo visible —y la ciencia no es visible, porque la vista no ve el pensamiento—. Al ver un cuerpo hermoso, el que ama lo bello se siente loco de amor, con un dolor como si le quisieran salir plumas en unas alas para volar a lo alto. La belleza, pues, misericordiosamente, actúa como introducción material hacia lo no material de la altura, del objetivo último. Prescindimos de la imaginería del *Fedro* —el famoso carro con dos caballos, blanco y negro, etc.—: también nos conviene aquí reducir al mínimo las alusiones a los mitos manejados en el *Simposio*. Éste es ante todo una suerte de campeonato de discursos sobre el Amor, mientras se pasan de mano en mano las enormes cráteras de vino perfumado, en una juerga bastante accidentada —uno cede su turno de discursar porque tiene hipo; luego aparece Alcibíades, borracho, y piropea a Sócrates...—. El Amor —dice éste— no es bello, porque desea lo bello: hijo de la Abundancia y la Miseria —según la fábula que relata— es deseo de engendrar en lo bello. Pero así como se pervive por la fecundidad del cuerpo, también el alma encuentra su posible inmortalidad engendrando en lo armónico, en la belleza de otra alma, bellos «discursos», bellas razones, virtudes. El camino de elevación, de hecho, sigue una trayectoria en varias etapas: para el alma noble, la contemplación amorosa de un bello cuerpo la lleva a reconocer la belleza de todos los demás cuerpos bellos: por ahí, se asoma a percibir la belleza del alma en la que querrá «sembrar». Finalmente, el trato con esa belleza la llevará a intuir la Belleza suprema, inalterable, por la que vale la pena vivir y haber sufrido todo. Pero —como indicábamos al principio— esa Belleza no tiene concreción ni forma ninguna: ¿qué Belleza puede ser? ¿Acaso simplemente la luz de la Verdad, la visualización del mismo Dios?

Hay otro diálogo platónico, *Filebo*, donde encontramos un primer planteamiento de la cuestión de la percepción estética, en un análisis psicológico de orientación moralista: al estudiar la complejidad de los sentimientos humanos, destaca la mezcla de dolor y placer característica de muchas experiencias en el arte. En las tragedias y comedias —y también en la tragicomedia de la vida— hay a menudo una peculiar ambivalencia: disfrutamos a la

vez que sufrimos. Pero Platón habla de otros placeres puros, superiores a los mezclados, y lo ilustra en el orden de lo visual: por encima de la belleza de las cosas —y, por supuesto, de su representación pictórica— hay una belleza mejor, la de los colores puros y las formas abstractas («lo bello siempre y por sí mismo»).

Se comprende que estos análisis tuvieran consecuencias y aplicaciones de orden educativo, y eso es lo que encontramos en la *República*: las formas sensibles que expresan un buen carácter moral, pueden ser utilizadas para corregir y mejorar un carácter en formación, a la vez que se le evitan las formas impuras. No nos toca aquí exponer la «ciudad ideal» de Platón, regida por los filósofos —o por El Filósofo—, y custodiada por un cuerpo de guardianes que, por más que se justifiquen contra ataques externos, adivinamos en seguida que serían también, y aún más, policía de ese Estado totalitario (abajo quedaría la masa de los productores y contribuyentes, cuya posible educación no merece ni una palabra de Platón: suponemos que más valdría que se conservaran en total ignorancia). Los guardianes han de ser educados, para saber distinguir quiénes son los enemigos del bien: su educación ha de empezar por lo musical y gimnástico, atemperando el ánimo con los instrumentos puros —lira y cítara, no la pasional flauta— y con los modos musicales elevadores, prohibiéndose los excitantes. Por lo que toca a la poesía, habría que censurar al mismísimo Homero, cortando en su obra todo aquello que expresara temor, dolor, debilidad o conflicto espiritual, para que el ánimo de los guardianes siguiera siempre acerado; por supuesto, el teatro es pernicioso en cuanto que supone pasiones, sufrimientos y terrores —y eso en la tragedia; la comedia es una alienación aún peor—. Poetas y artistas recibirían órdenes de imprimir las formas del carácter noble en sus producciones. En definitiva, en el libro X, se aconseja desterrar de la «república» a los poetas, después de coronarles y ungirles gloriosamente, para que no perturben los ánimos de los guardianes. (Éstos, recuérdese, reciben mujeres mediante un sorteo falsificado para emparejar a los mejores con las mejores —la mentira es privilegio del Estado—, y viven luego en comunidad de mujeres e hijos; claro está que sin bienes propios.) Las bellezas particulares de poemas, tragedias y obras plásticas, para Platón, no son un primer grado hacia la Belleza suprema, sino vanos sueños: sombras de la realidad que se toman por la realidad misma. El arte, pues, queda condenado por este gran artista de la palabra, supremo prosista de la lengua griega, en aras a su aristocrática utopía de ciudad filosófica —no tan claramente proyectada como las utopías del Renacimiento, y en cambio patentemente basada en el odio a la democracia.

En las *Leyes* tenemos otra versión del mismo sentir: así, la belleza limpia y pura, en cuanto sentido del orden, medida y proporción armónica, será expresión de la relación del hombre con los dioses: un pitagorismo que, cada vez con más preponderancia, aparecerá en el *Timeo*, donde el Demiurgo, el ordenador del universo, cuenta con la referencia a la geometría, a los «cuerpos perfectos», que tal estela dejarán por la historia

del arte. En cambio, por lo que toca a la pintura, se alaba el arte egipcio, donde se repetían, siglo tras siglo, las mismas formas hieráticas propias de los faraones y las divinidades.

Aristóteles: observaciones y análisis de lo estético

De Aristóteles, en una historia de las ideas estéticas, hay que hablar en dos sentidos: por las posibles implicaciones estéticas de su filosofía en general, y por sus fragmentarios apuntes sobre la tragedia que, bajo el título de *Poética*, adquirirían tanta importancia desde el siglo XVI. En el primer sentido, en comparación con Platón, cabe discutir si el giro aristotélico es o no propicio a la consideración y valoración de lo estético. Pues no habla él de una Belleza suprema, divina, ya sin formas, sino que mira a las cosas concretas, a sus efectos en los espíritus que los perciben, y a sus condiciones formales. Así como el idealismo platónico hacía pensar en la relación estética entre «modelo» y «copia», entre «proyecto» y «realización», Heidegger señaló que el hilemorfismo aristotélico —el ver la marcha de las cosas del mundo como una aplicación de «formas» a «materias»— se basaba también en una metáfora estética, en el trabajo de todo artesano o artista, y por ello no era extraño que, en fecundo círculo vicioso, se pudiera aplicar muy bien a la consideración del arte.

Pero además, en otra perspectiva, la vida misma de la mente ante la realidad, aun antes de especializarse en conocimiento intelectual, era para Aristóteles algo que incluía un auténtico disfrute estético. Eso se entenderá mejor desde Kant y su «libre juego de las facultades» como base del juicio estético: conocer es placentero, no sólo porque, como se dice en el párrafo inicial de la *Metafísica*, responda a un apetito natural de los hombres, disfrutándose más con la vista porque este sentido nos hace conocer más, sino porque es la actualización no estorbada de una potencia (*enérgeia anempódistos*). Y luego la actividad mental, por mucho que se asome a los horizontes de mayor pureza ontológica, no prescinde de una condición plástica, visual (así dice en *De anima*: «de ningún modo conoce la mente sin *fantasma*» (sin representación). Y en otro lugar vuelve sobre la ligazón del pensamiento a lo concreto, en forma un tanto prekantiana (*De memoria* 1, 450a, 7-9): «¿Por qué razón no es posible pensar nada con un pensamiento puro y sin extensión, y tampoco pensar sin el tiempo realidades que no están en el tiempo?» El juego de entendimiento agente y entendimiento pasivo —perfilado mejor por el aristotelismo posterior— tiene también mucho de estético.

Y sería sugestivo reflexionar sobre un concepto que enlaza lo cognoscitivo y metafísico con lo moral y con lo estético; el de *héxis*, «hábito»: a fuerza de tanteo, repetición y costumbre es cómo el artesano y el artista llegan a serlo, y también es cómo el hombre bueno llega a tener virtud, y cómo el hombre inteligente y sabio adquiere tales cualidades —y aun quizá, siguiendo una sugerencia de Léon Robin, así es cómo en la

naturaleza se llegan a actualizar las potencialidades, mediante una suerte de probatura y ensayo repetido, hasta abrirse paso poco a poco hacia la finalidad y la plenitud, hacia ser lo que se ha de llegar a ser (*entelequia*)—. Pero no vamos a entrar en esta cuestión, abierta incluso a una modernización en sentido darwinista.

Más bien aproximémonos ya al territorio más propiamente estético, donde, ante todo, surge la cuestión de las condiciones formales de la belleza, haciendo la advertencia preliminar de que «lo bello», para Aristóteles, como para todo griego, estaba más o menos vinculado a «lo bueno», aunque ambas cosas tuvieran en común su sentido de unidad de lo vario: «Los grandes hombres se distinguen de los comunes como los bellos de los feos y una pintura estimable se distingue de la realidad: en que juntan lo disperso hacia la unidad» (*Política* III). Y esa comunidad de lo moral y lo contemplativo no impide su distinción: en algún momento se reúnen en la famosa definición: «Es bello lo que place por medio de la vista y el oído» (*Tópica* VI, 7, 146), pero en los *Problemata* se distingue el alcance de los dos sentidos «más cognoscitivos» precisamente porque el oído es más moral y la vista más intelectual: «¿Por qué sólo lo auditivo, entre los sentidos, tiene valor ético (*ethos*)?» Se comprende: en Aristóteles las sensaciones audibles son movimientos y por tanto aluden a acciones, y la vista, no.

Aunque no distinga claramente la moral de lo estético, lo cierto es que Aristóteles, sobre todo en la *Metafísica*, sugiere tres condiciones formales de la belleza, que, siguiendo a Ross, traduciríamos así: *táxis*, como arreglo espacial de las partes; *symmetría*, como tamaño proporcional de las partes, y *to horisménon*, la limitación del conjunto en su tamaño (implicado quedaría otro cuarto elemento ya aludido, reuniendo a éstos: la unidad en la variedad). Estas tres condiciones, así determinadas con referencia sobre todo a lo visual, tendrán también sus equivalentes en lo literario.

Lo literario, en Aristóteles, es sobre todo el fragmentario texto de la *Poética*, ya que en la *Retórica* casi todo se limita al hábil y minucioso estudio del arte de la persuasión, en el sistema de la oratoria clásica, con consecuencias un tanto superficiales para la posteridad. *Poética* indicaba, ante todo, arte dramática, y, más de pasada y por contraste, arte épica; de la poesía lírica, en sentido actual, nos dice poco ese cuaderno — acaso apuntes de un discípulo, o notas para disertar—. En su momento hablaremos de la *Poética* como el gran dogma del racionalismo estético, una vez que, desde el siglo XVI — a partir de la traducción de su comentario por Averroes— se divulgara con la creciente autoridad de Aristóteles. Menéndez Pelayo se congratulaba de que esto no hubiera ocurrido antes, porque así había tardado más en llegar su férreo dominio, coartador de la libertad creadora, pero podemos invertir la perspectiva y decir que si se erigió en código obligatorio y norma dogmática fue porque el creciente racionalismo necesitaba un reglamento de circulación para la literatura —sobre todo, teatral—, y que, aunque la Edad Media hubiera conocido perfectamente esta obrita, no se le habría ocurrido a nadie tomarla entonces como precepto —y mucho menos extraer de ella las «tres unidades» de

lugar, acción y, sobre todo, tiempo, en menos de un giro del sol, que Aristóteles mencionó sólo como una posible conveniencia pragmática para mayor verosimilitud y coherencia—. Después, en el *Grand Siècle* francés, estas reglas llevarían a extremos ridículos, como el de cierta tragedia *Masinise*, en que un personaje comenta al final, admirado,

Masinise en un jour voit, aime et se marie,

sin que nadie se diera cuenta de que esa inverosímil urgencia nacía sólo de las «reglas del arte». Menéndez Pelayo cuenta cómo, ya al final del imperio de las «tres unidades», se representó en París una tragedia llamada *Christophe Colomb*, cuyos tres actos tenían lugar en el camarote de la *Santa María*, pero en el primer acto se suponía estar zarpando de Palos de Moguer; en el segundo, en alta mar, y en el tercero se oía «¡Tierra!»: la discusión sobre si esos supuestos respetaban o no las unidades dejó un muerto en el patio de butacas.

Pero vayamos a la *Poética* misma, señalando, ante todo, su alto concepto de la poesía como algo «más filosófico y profundo que la historia», no por seguir un modelo abstracto, sino porque presenta hechos que derivan del carácter mismo de los personajes, y no, como la historia, actos en gran medida determinados por azares externos. Así, la poesía habla más bien de lo universal (*kathólos*), mientras que la historia habla conforme a lo particular (*ekaston*). Los poetas, que tan mal habían quedado en Platón, aparecen en Aristóteles vistos en una perspectiva de análisis naturalista —no olvidemos que él había arrancado de una vocación de biólogo para llegar a lógico y aun a ontológico—, dividiéndose según domine en ellos la inspiración o el talento —poetas de fuera a adentro, o de dentro a fuera, en sentido muy diverso al intimismo que hoy se da por supuesto en la lírica—. Por lo que toca a los famosos cuatro humores —sangre, linfa, bilis verde y bilis negra—, el predominio de este último —el «atrabiliario» o melancólico— sería el que más predispondría a la poesía: opinión que, aunque no la conocieron, habrían aceptado poetas como Baudelaire con su *spleen* y Verlaine con sus *Poèmes saturniens* —Saturno regía ese «humor negro»—. En todo caso, por lo poco que dice Aristóteles de los poetas, no los ve como especialmente arrebatados por un fuego divino, la «inspiración» al modo platónico, sino como dotados de una predisposición natural, de unos hábitos técnicos y de un toque de genio; para este término nos viene bien apelar a un texto de la *Retórica* (1459a, 6, 8) sobre la metáfora: «Esto es lo único que no se puede aprender de otros, y es también signo de genio, puesto que una buena metáfora implica una percepción intuitiva de la semejanza de lo desemejante».

Pero el gran tema de la fragmentaria *Poética* es la tragedia, de la que Aristóteles probablemente no habla con ánimo de establecer un canon modélico, sino más bien para defender aquel género, ya en su tiempo un poco pasado de moda, entre otras cosas, absolviéndolo de la acusación de inmoralidad corruptora formulada por Platón y que, en

formas variadas, ha venido resonando por toda la historia. Sin ánimo de entrar aquí en una consideración de la «esencia de la tragedia», sí conviene recordar que ese género, desde Esquilo a Eurípides, había perdido buena parte de su sentido original de liturgia religiosa y ciudadana —como lección de respeto al Hado que estaba por encima de los mismos dioses, y como exaltación de los mitos fundacionales del pueblo griego y de la ciudad ateniense—, para hacerse algo más humano, con algo de crítica y aun de escepticismo, y con un aumento de la complejidad psicológica. Todo esto estaba en correspondencia con el ocaso de la ciudad-Estado en el nuevo ámbito histórico del gran imperio de Alejandro; se comprende, en suma, que Aristóteles tuviera una actitud de apología ante un querido y venerado género literario ya un tanto «superado», como diríamos hoy.

A efectos de la problemática general de la estética, antes de la consideración específica del género trágico, podemos recoger las sugerencias aristotélicas en tres planos: 1.º, las condiciones materiales y sensibles (ritmo, musicalidad y extensión); 2.º, el aspecto representativo y expresivo (la «imitación», *mímesis*, no sólo de acciones, sino aun de afectos y caracteres), y 3.º, la trascendencia moral (cuestión de la «purificación» o «purga» de las pasiones, *kátharsis*).

Por lo que toca al primer plano, sin embargo, no es fácil a veces separarlo del segundo: el ritmo y la musicalidad, ¿hasta qué punto surgen de la propia naturaleza o son representativos («imitativos»)? En los *Problemata* (véase textos antologizados) Aristóteles vacila: en un momento, el ritmo y la melodía son naturales; en otro momento, el ritmo es natural y la melodía es «imitativa» —expresiva—. En la *Poética* también hay una vacilación análoga, pero prevalece la tendencia a valorar la *mímesis* o expresión, diciendo que en ella «los mejor dotados desde el principio fueron haciendo progresos lentamente y la poesía se formó de sus improvisaciones». En todo caso, la poesía parece surgir del placer natural en el ritmo y la musicalidad, y del placer del reconocimiento en la «imitación». Pero, antes de comentar este último término, con viene valorar otro aspecto de la consideración formal: el de la magnitud, el tamaño (*mégethos*), o si se quiere, la longitud, para decirlo en términos literarios; en un largo párrafo sin aliento (véase en los textos antologizados), Aristóteles, fiel a su realismo naturalista, subraya la importancia del tamaño en la consideración estética, cosa que los sucesivos pensadores tenderán a no ver, sin duda porque el valorar según la escala de las medidas humanas les habría parecido demasiado relativista. Pero, en efecto, una estatua no tiene el mismo valor si se da en tamaño mayor que el natural, o en tamaño natural, o en tamaño de *bibelot*, y, en el orden literario que nos interesa ahora, cabe anticipar ciertos famosos términos posteriores para decir que lo cuantitativo se hace también cualitativo. Pero no es una simple cuestión de medida, tantas o cuantas páginas (como cuando E. M. Forster define la novela como un relato de más de cincuenta mil palabras), sino de buena administración del tiempo a través del modo de expresión y presentación, sin que lo ya pasado se olvide o forme un peso muerto en la memoria. Subrayemos el final del texto antologizado: «en los relatos

(*mythoi*, también los “argumentos” desarrollados) debe haber tal extensión que se puedan ir recordando». *Que se puedan ir recordando*: ésta es la expresión clave, pues no se hará larga la obra que sepa irse arraigando en la memoria a medida que va siendo recibida. Para poner un ejemplo moderno, con dos obras igualmente válidas de un maestro, *Guerra y paz* de Tolstói no se hace más larga que *La muerte de Iván Ilich*.

Dicho esto, volvamos a la cuestión de la *mímesis* (imitación, representación, expresión), seguramente sentidos presentes a la vez en el uso de ese término, pero sin reducirse nunca a mera copia, como lo indica su aplicación a la música (véase el texto antologizado de la *Política*). Para Aristóteles, como para Platón y como para casi todo el mundo hasta nuestros días, las formas musicales representan estados de ánimo, caracteres e incluso valores morales. Claro que esa «representación» puede ser más claramente «imitación» y aun «copia» en lo poético, y mucho más en lo pictórico. Imitar (véase texto antologizado) es una tendencia natural —como es natural el apetito de saber, según las palabras iniciales de la *Metafísica*—: incluso nos gusta ver en imágenes exactas lo que nos disgusta en la realidad, porque así se aprende más. Boileau lo diría luego en su *Art poétique*:

*Il n'est point de serpent ni de monstre odieux
qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux.*

Pero a Aristóteles, como científico, no podía dejar de plantearsele otra pregunta: ese placer del reconocimiento, del «parecido», ¿es indispensable? No, se responde a sí mismo, porque, aunque no conozcamos el «modelo», podemos sentir también placer «por la ejecución, el color u otra causa semejante», con lo cual, de pasada, ha quedado abierto el camino a la «belleza libre» de Kant y aun a la mismísima pintura no-figurativa del siglo XX.

Con esto, ya podemos pasar al tercer y último plano previsto, el de la trascendencia moral. Ahora ya podemos tomar en cuenta no sólo las cuestiones formales —la extensión—, o la cuestión retórica de la adecuación del lenguaje a la atmósfera de cada momento (lo que luego será el *decorum* latino, en sus tres niveles, de grandeza épica, de medida lírica y de desgarro cómico), sino la valoración del efecto de la tragedia para empeorar o mejorar al hombre. La acción —profunda y noble; *spoudáia*, el mismo término aplicado en general a la poesía para ponerla por encima de la historiografía—, mediante el terror y la lástima, purifica —o purga— el ánimo de semejantes afectos (o «esos» o «esos y análogos» afectos). Aristóteles, evidentemente, fuerza un poco la interpretación: la acción trágica, aunque la lleven a cabo personajes principescos, no siempre es profunda y noble —pensemos en Orestes y Clitemnestra—. Pero lo que importa es la gran coartada, la justificación hallada para la tragedia —y acaso para toda la literatura—: las pasiones que nos impurifican se descargan cuando las vivimos en cabeza ajena. *Such a good cry!* —llorar ante la ficción nos alivia y nos da placer: nos sentimos luego más nobles y más

tranquilos—. En la *Política* Aristóteles habla de un uso orgiástico de la música, con melodías excitantes en contexto más o menos de bacanal, que obrarían la *kátharsis* —un medicamento de «acción catártica» es, traducido al vernáculo, un purgante—; en el caso de la tragedia, esa terapéutica sigue la técnica homeopática, *similia similibus curantur*, «lo semejante se cura con lo semejante». Como luego explicará Milton, citando la idea aristotélica en el prólogo a su *Samson Agonistes*, se da un poco de sal para curar un exceso de humor salino: es la idea de la «mitridatización», la prevención contra los envenenamientos mediante la habituación en pequeñas dosis. (Modernamente, esto tomaría otras versiones en las vacunas y en el psicoanálisis.) En lo literario, este concepto de identificación sentimental con las pasiones de los personajes ficticios será el supuesto indiscutido, por lo menos hasta Diderot y Keats: vivimos imaginariamente otra vida, más o menos turbia, para conquistar así nuestra propia claridad. El nombre de Aristóteles servirá a lo largo de siglos y siglos para dar autoridad a ese sentir común que, verdadero o no, ha sido en todo caso positivo en cuanto excusa para la literatura frente a acusaciones moralistas.

[El pitagorismo según Aristóteles]

ARISTÓTELES, *Metafísica* A 5, 985b-986b 8

Los llamados pitagóricos se dedicaron a las matemáticas... y creyeron que sus principios eran los principios de todas las cosas... Y como en este saber los números son lo primero, creyeron ver en los números, más bien que en el fuego y la tierra y el agua, muchas semejanzas de las cosas que son y que serán... Entonces, como todas las cosas parecían modeladas según los números, y los números parecían lo primero en toda la Naturaleza, pensaron que los elementos de los números eran los elementos de todas las cosas, y que los cielos enteros eran armonía y número.

A 8, 989b 32

Los llamados pitagóricos usan principios y elementos aún más extraños que los de los físicos, en cuanto que no los toman de la esfera sensible, pues los objetos matemáticos no tienen movimiento, excepto en la astronomía...

987b 10

Los pitagóricos dicen que las cosas existen por «imitación» de los números, y Platón dice que existen por participación, cambiando el nombre. Pero dejaron abierta la cuestión de qué podía ser la participación de las Ideas.

De coelo B 9, 290b 12-15

[Los pitagóricos dicen] que el movimiento de los astros produce armonía, esto es, que los sonidos que hacen están en concordancia... Partiendo de este argumento y de la descripción de sus velocidades, medidas por sus distancias, en las mismas proporciones que concordancias musicales, afirman que el sonido producido por el movimiento circular de los astros es una armonía... Algunos creen necesario que haya ruido cuando se mueven unos cuerpos tan grandes... Y como no parece razonable que no oigamos ese sonido, dicen que el motivo es que ... la distinción entre ruido y silencio está en su contraste, y tal como los herreros no los distinguen porque están acostumbrados, lo mismo les pasa a los hombres.

[El pitagorismo musical en nuestro Siglo de Oro]

FRAY LUIS DE LEÓN, *Oda a Salinas*

El aire se serena
y viste de hermosura y luz no usada,
Salinas, cuando suena
la música extremada,
por vuestra sabia mano gobernada.

A cuyo son divino
el alma, que en olvido está sumida,
torna a cobrar el tino
y memoria perdida,
de su origen primera esclarecida.

Y como se conoce,
en suerte y pensamiento se mejora;
el oro desconoce,
que el vulgo vil adora,
la belleza caduca engañadora.

Traspasa el aire todo
hasta llegar a la más alta esfera,
y oye allí otro modo
de no perecedera
música, que es la fuente y la primera.

Y como está compuesta
de números concordes, luego envía
consonante respuesta,
y entre ambas a porfía
se mezcla una dulcísima armonía.

Aquí la alma navega
por un mar de dulzura, y finalmente
en él así se anega,
que ningún accidente
extraño y peregrino oye o siente.

¡Oh desmayo dichoso!
¡Oh muerte que das vida!, ¡oh dulce olvido!
¡Durase en tu reposo
sin ser restituido
jamás a aqueste bajo y vil sentido!

A este bien os llamo,
gloria del apolíneo sacro coro,
amigos, a quien amo
sobre todo tesoro;
que todo lo visible es triste lloro.

¡Oh! suene de continuo,
Salinas, vuestro son en mis oídos
mientras al bien divino
despiertan mis sentidos,
quedando a lo demás adormecidos.

[La poesía como inspiración inconsciente]

PLATÓN, *Ion*

ION: —... Hablo mejor de Homero que cualquiera, pero no de otros. Debe haber algún motivo: ¿cuál es?

SÓCRATES: —... El don que posees de hablar muy bien sobre Homero no es un arte, sino una inspiración: hay una divinidad que te mueve, como la contenida en la piedra que Eurípides llama magneto... y que no sólo atrae anillos de hierro, sino que les da poder de atraer otros anillos... Pues todos los buenos poetas, épicos o líricos, componen sus hermosos poemas, no por arte, sino porque están inspirados y poseídos... El poeta es un ser ligero, alado y sagrado y no hay invención en él hasta que está inspirado y fuera de juicio, y no queda razón en él: nadie, mientras conserve esta facultad, tiene el don oracular de la poesía... El dios parece haber privado adrede a todos los poetas, profetas y adivinos, de toda razón y entendimiento, para adaptarlos mejor a su empleo como sus ministros e intérpretes, y para que nosotros los oyentes reconozcamos que los que escriben tan hermosamente están poseídos y se dirigen a nosotros inspirados por el dios... ¿Qué prefieres tú que se te considere, insincero o inspirado?

[Qué es bello y qué es la belleza; hacia la teoría de las ideas]

PLATÓN, *Hippias Mayor* 286d

SÓCRATES: —... Un hombre me dejó confundido preguntándome insolentemente: ...

«¿Qué clase de cosas son bellas y son feas? ¿Podrías decirme qué es lo bello?» ...

«Las cosas bellas, ¿no son bellas por lo bello?» ... «¿por lo bello, que es algo?»

HIPIAS: —Sí, ¿qué alternativa hay?

SÓCRATES: —Creo que no quiere averiguar qué es bello, sino qué es lo bello.

HIPIAS: —¿Y qué diferencia hay entre las dos cosas? ... Una bella muchacha es bella.

SÓCRATES: —Él me dirá: «¿No es bella una bella yegua?»... ¿Y qué de una bella lira? ¿No es bella?» Y luego preguntará... «¿Y qué un bello puchero?» ... Si lo ha hecho un buen alfarero, liso, redondo y bien cocido... tenemos que reconocer que es bello ... Él dirá: «Pregunté por lo bello absoluto, aquello por lo cual todo a lo que se añada tiene la propiedad de ser bello, sea piedra o palo u hombre, y todo acto y toda adquisición de conocimiento. Pues lo que pregunto es esto, hombre: ¿qué es la belleza absoluta?»

[La belleza, incitación a subir a lo celeste]

PLATÓN, *Fedro* 243e-251a

Diez mil años han de pasar antes de que el alma de cada cual pueda volver al sitio de donde vino, pues no puede hacer crecer sus alas en menos, salvo sólo el alma de un filósofo, puro y verdadero, o de un amante guiado por la filosofía. Y a éstos, cuando llega el tercer período, si han elegido esa vida tres veces seguidas, se les dan alas, y se van al cabo de tres mil años... El alma que nunca ha visto la verdad no volverá a la forma humana. Pues un hombre debe tener inteligencia por lo que se llama Idea, una unidad juntada por la razón a partir de los muchos detalles de los sentidos. Tal es el recuerdo de aquellas cosas que vio antaño nuestra alma mientras seguía al dios, cuando sin importarle lo que ahora llamamos ser, levantaba la cabeza hacia el verdadero Ser. Y por tanto sólo la mente del filósofo tiene alas, y eso es justo, pues, en la medida de su capacidad, siempre está aferrándose en el recuerdo a las cosas en que reside Dios y contemplando lo que es. Y el que emplea bien esos recuerdos se inicia siempre en misterios perfectos y es el único que llega a ser verdaderamente perfecto. Pero como olvida los intereses terrenales y queda arrebatado en lo divino, el vulgo le considera loco y le rechaza, sin ver que está inspirado.

Hablo aquí de la cuarta y última especie de locura, que se atribuye al que, al ver la belleza de la tierra, queda transportado con el recuerdo de la verdadera belleza: le gustaría echar a volar, pero no puede; es como un pájaro que se agita y mira a lo alto, sin cuidado por el mundo de abajo, y por eso le creen loco. He hecho ver que ésta es la más noble y más alta de las inspiraciones, la prole de lo más alto en quien la tiene o participa de ella; y que quien ama lo bello es llamado amante porque participa de ello. Pues, como ya se ha dicho, toda alma humana ha contemplado el verdadero ser en el modo de la Naturaleza: tal era la condición para pasar a la forma humana. Pero no todas las almas recuerdan fácilmente las cosas del otro mundo: quizá las han visto poco tiempo, o han sido infortunadas en su suerte terrenal, y, con el corazón inclinado a la injusticia por alguna corrupción, han perdido el recuerdo de las cosas sagradas que vieron. Pocas conservan un recuerdo adecuado de ellas, y cuando contemplan aquí alguna imagen de

ese otro mundo, se arrebatan en asombro, pero ignoran lo que significa ese arrebató. Pues no hay irradiación en nuestras copias terrenales de la justicia y la templanza o las demás cosas preciosas a las almas: se las ve confusamente a través de un cristal, y son pocos los que, yendo a las imágenes, observen en ellas las realidades, y éstas con dificultad. Pero la belleza podía ser vista, brillando claramente, por todos los que estaban con esa feliz compañía: nosotros los filósofos, siguiendo el cortejo de Zeus; otros, siguiendo a otros dioses; en cuyo tiempo observamos la visión beatífica y fuimos iniciados en un misterio que verdaderamente puede llamarse bienaventurado, celebrado por nosotros en nuestro estado de inocencia, antes que tuviéramos experiencia de los males que vendrían, cuando se nos admitió a la vista de apariciones inocentes y sencillas y tranquilas y felices, que observamos brillando en pura luz: puros nosotros mismos y todavía no sepultados en esta tumba viviente que llevamos por ahí, ahora que estamos aprisionados en el cuerpo, como una ostra en su concha...

Pero de la belleza, repito que la vimos allí brillando en compañía de las formas celestiales, y al llegar a la tierra la encontramos también aquí, brillando en claridad a través de la más clara apertura del sentido. Pues la vista es el más penetrante de nuestros sentidos corporales, aunque la sabiduría no es vista por él; su encanto sería arrebatador si hubiera una imagen visible de ella, y las demás Ideas, si tuvieran correspondencias visibles, serían igualmente encantadoras. Pero tal es el privilegio de la belleza, que siendo la más encantadora, es también la más sensible a la vista. El que no se ha vuelto a iniciar o se ha corrompido, no se eleva fácilmente de este mundo hasta la visión de la verdadera belleza en el otro, al contemplar lo que en la tierra lleva su nombre, y en vez de quedar abrumado a su vista, se entrega al placer, y como un bruto animal, se apresura a disfrutar y engendrar... Pero aquel cuya iniciación es reciente y que ha contemplado muchas glorias en el otro mundo, queda asombrado cuando ve alguien que tiene rostro o forma como divina, que es la expresión de la belleza divina...

[Desde la belleza de un cuerpo, a la belleza absoluta]

PLATÓN, *Simposio* 208e-212a

Los que sólo son fecundos en el cuerpo, se unen a mujeres y engendran hijos —tal es el carácter de su amor: su descendencia, esperan, conservará su memoria y les dará la bendición e inmortalidad que desean para el porvenir—. Pero las almas que son fecundas —pues hay hombres más creativos de alma que de cuerpo, creativos de lo que le es propio al alma concebir y dar a luz; y si me preguntáis qué es eso, respondo la sabiduría y la virtud en general, sobre todo la sabiduría de la ordenación de Estados y familias, llamada templanza y justicia—. Quien en su juventud ha recibido sus semillas en el alma, al crecer desea engendrar: anda por ahí buscando belleza para tener descendencia... y

sobre todo, cuando encuentra un alma noble y bien educada, reúne las dos cosas en una persona; con tal alma, está lleno de discursos sobre la virtud y la naturaleza y dedicaciones de un hombre bueno, tratando de educarle. En presencia y unión de la belleza que siempre está presente en su memoria, aun cuando está ausente, hace brotar lo que había concebido hacía mucho... Quien haya de proceder bien en esto, debería empezar en su juventud buscando la compañía de la belleza corporal, y primero... amar sólo un cuerpo bello, a partir del cual creará bellos pensamientos; y pronto percibirá que la belleza de un cuerpo está emparentada con la belleza de otro, y entonces, si lo que busca es la belleza de la forma en general, no dejará de reconocer que la belleza en todos los cuerpos es la misma. Y cuando lo perciba, rebajará su violento amor a un solo cuerpo, que despreciará como poca cosa, y se hará firme amador de todos los cuerpos. En la siguiente fase reconocerá que la belleza del alma es más preciosa que la belleza de la forma exterior, de modo que por poca que tenga un alma virtuosa, estará contento de acompañarla y atenderla, y buscará y dará a luz pensamientos que mejoren a los jóvenes, hasta que se vea obligado a contemplar la belleza en instituciones y leyes... Cuando aprenda a ver lo bello en debido orden, de repente percibirá una naturaleza de prodigiosa belleza (y ésta es, Sócrates, la causa final de todos nuestros esfuerzos previos); en primer lugar, perenne, sin conocer nacimiento ni muerte, crecimiento o decadencia; en segundo lugar, no bella en un sentido y fea en otro, en otro momento o en otra relación o en otro sitio..., sino la belleza absoluta, separada, simple y eterna, que se comunica a las bellezas siempre crecientes y perecederas de todas las demás cosas bellas, sin sufrir disminución o aumento ni otro cambio. Quien, ascendiendo desde estas cosas terrenales bajo la influencia del verdadero amor, empieza a percibir esa belleza, no está lejos del final. Y el verdadero orden para ser conducido por otro a las cosas del amor, es empezar por las bellezas de la tierra y subir hacia esa otra belleza, usando aquéllas sólo como escalones, y pasando de una a dos, y de dos a todas las formas corporales bellas, y de las formas corporales bellas a las bellas conductas, y de las bellas conductas a las bellas ciencias, hasta que desde éstas llega a la ciencia de que he hablado, la ciencia que no tiene otro objeto que la belleza absoluta, y conoce al fin lo que es bello por sí mismo. Tal es, mi querido Sócrates, dijo la extranjera de Mantinea, esa vida por encima de otras que el hombre debería vivir, en la contemplación de la belleza absoluta: una belleza que, si la contemplaras una vez, no darías importancia al oro y los ropajes y los bellos muchachos cuya presencia te encanta... ¿Y si un hombre tuviera ojos para ver la verdadera belleza, la divina belleza, pura, clara y sin mezcla, libre de las contaminaciones de la carne y todos los colores y vanidades de la vida, mirando allá en comunicación con la verdadera belleza, sencilla y divina? Sólo en esa comunión, observando la belleza con aquello con que puede ser observada, se hará capaz de producir, no imágenes de belleza, sino realidades (pues posee no una imagen, sino una realidad), y, produciendo y nutriendo verdadera virtud, se hará propiamente amigo de Dios e inmortal, si puede serlo el hombre mortal.

[Impureza y pureza de la experiencia estética]

PLATÓN, *Filebo* 48a

SÓCRATES: —¿Recuerdas cómo disfruta la gente llorando en un espectáculo trágico?

PROTARCO: —Ciertamente.

SÓCRATES: —Entonces ¿ves cuál es nuestro estado de ánimo en la comedia, también con una mezcla de placer y dolor?

PROTARCO: —No lo veo.

SÓCRATES: —¿Llamarás dolor mental al rencor?

PROTARCO: —Sí.

SÓCRATES: —Pues un rencoroso encontrará placer en las desgracias de sus vecinos.

PROTARCO: —Mucho.

SÓCRATES: —Y ser ignorante es una desgracia, y ser eso que llamamos un fatuo.

PROTARCO: —Ciertamente.

SÓCRATES: —Pues por ahí ves la naturaleza de lo ridículo.

PROTARCO: —Explicate.

SÓCRATES: —Es, en resumen, un tipo de defecto al que se le ha dado un nombre determinado, y de esa especie contraria al carácter descrito en la inscripción de Delfos.

PROTARCO: —¿Supongo, Sócrates, que quieres decir «Conócete a ti mismo»?...

51a

SÓCRATES: —Son placeres verdaderos los que proceden de los colores que llamamos bellos y de las formas, y de la mayor parte de los placeres del olor y el sonido: en suma, aquellos cuya falta no se siente como dolorosa pero que dan una satisfacción percibida como agradable por los sentidos y sin mezcla de dolor... No entiendo como belleza de forma la de los animales y las imágenes, como muchos esperarían, sino que, para mi argumentación, entiendo líneas rectas y círculos y las superficies o formas macizas que se forman según ellos con tornos y reglas y escuadras. Pues estas formas no son bellas relativamente, como otras cosas, sino siempre y por naturaleza y absolutamente, y tienen sus placeres propios, no dependientes del prurito del deseo. Y hay colores del mismo carácter, con placeres semejantes...

[Peligros de la poesía para la sociedad]

PLATÓN, *República* 400c-401d

SÓCRATES: —Entonces el buen estilo y la armonía y la gracia y el ritmo brotan de la bondad de naturaleza, no del buen natural de que hablamos por cortesía cuando queremos decir debilidad, sino de un carácter de ánimo verdaderamente bueno y bello.

GLAUCÓN: —Ciertamente.

SÓCRATES: —Entonces ¿no deben ser siempre el objetivo de los jóvenes que han de cumplir su vocación?

GLAUCÓN: —Sí que deben serlo.

SÓCRATES: —Y supongo que el arte plástico está lleno de tales cualidades, y también esas otras artes semejantes, el tejido, el bordado, la arquitectura y el diseño de otras cosas útiles, y, no menos, los cuerpos humanos y otras criaturas. Pues o son graciosos o son torpes. Y la torpeza y la aspereza y la discordia están emparentados con un estilo vulgar y un temperamento vulgar, mientras que sus opuestos lo están con sus opuestos, con un temperamento firme y noble: más aún, son su imagen.

GLAUCÓN: —Es verdad.

SÓCRATES: —Entonces ¿es solamente a nuestros poetas a quienes debemos ordenar y obligar a que impriman las imágenes del carácter noble en sus poemas, si es que les permitimos que los escriban en absoluto, o no debemos instruir también a los demás artistas impidiéndoles que expresen la depravación y la bajeza y vulgaridad de una mala naturaleza, sea en figuras o en edificios o en cualquier otra obra de arte? Y quien no pueda cumplirlo, hay que prohibirle que trabaje entre nosotros. Pues de otro modo nuestros jóvenes gobernantes, nutridos en imágenes de vicio, como en ponzoñosos pastos, mordisqueando hasta hartarse, poco a poco, cada día de tantas fuentes, antes que lo sepan se echarán a perder en sus almas. Más bien debemos buscar otra clase de artistas, que por su naturaleza virtuosa adivinen la verdadera naturaleza de la belleza y la gracia, de modo que nuestros jóvenes, residiendo en una región saludable, puedan aprovechar que les llegue a los ojos y oídos una brisa, por decirlo así, desde las obras de arte, trayéndoles salud de lugares propicios, y llevándoles desde la niñez suavemente a la compañía y armonía con la belleza de lo racional...

403c

¿No hay que terminar la música y la poesía en el amor de la belleza?

424b

Los que vigilan nuestra república deben cuidar que no se escape la menor infracción de las reglas contra cualquier innovación en el sistema establecido de educación, en el cuerpo o en el alma... Tal innovación no ha de ser alabada, ni debe ser entendido así el poeta. La introducción de nuevos modos en la música es algo de que hay que guardarse como peligro para todo el tejido de la sociedad.

Los que aman los sonidos y visiones se complacen en bellos tonos y colores y en todas las obras de arte producidas con ellos, pero no son capaces en su inteligencia de complacerse en su naturaleza misma.

[El arte, copia de copia]

PLATÓN, *República* 596a

SÓCRATES: —Siempre admitimos que todas las cosas particulares que llamamos con un solo nombre tienen una sola esencia... Supongo que hay muchas camas y mesas... pero sólo hay dos esencias de estos artefactos: el carácter esencial de una cama y el de una mesa... ¿No deberíamos decir que quien hace estos artefactos útiles... los hace teniendo su esencia ante la mirada de su mente? Pues ningún artesano crea la esencia misma...

... ¿Cómo se llama el artesano... que hace todo lo que hace cualquier artesano... y todo lo que crece en la tierra, y todos los animales, y él mismo y el cielo y la tierra por añadidura, y los dioses en el cielo y en el infierno?... ¿Te parece imposible que un hombre llegue a ser tal artesano universal, pero, en otro sentido, nunca lo sea?... Hay varios modos de hacerlo: el más rápido es tomar un espejo y hacerlo girar... Supongo que un pintor es un artífice de esa especie... y lo que produce no es realidad, aunque en cierto modo produzca una cama pintando su imagen.

... Pero ¿y el artesano?... No hace la esencia, la naturaleza de las camas, sino sólo una cama dada. Entonces, no hace la realidad de la cama: algo parecido, pero no la realidad... El producto es una sombra de la verdad... Entonces, tenemos tres camas: una, la cama como es en la Realidad, que está hecha, supongo, por Dios... Otra, la hecha por el carpintero... Y otra por el pintor.

... Entonces, a este autor de algo apartado dos veces de la realidad, ¿no le llamaremos imitador?... Eso es el autor de tragedias, un imitador, dos niveles por debajo del personaje supremo y de la verdad...

Pero el artista ¿trata de imitar la naturaleza real de cada cosa o sólo cosas manufacturadas?... Y éstas ¿tal como son o como parecen? Esto es, si se mira una cama delante de uno, o desde un lado, o desde cualquier otro sitio, ¿cambia o sigue siendo la misma?... Parece diferente, pero no lo es: entonces, el arte del pintor ¿se dirige a la realidad como es, para imitarla, o a la apariencia, como se ve?... Es una imitación de la apariencia...

Entonces el arte imitativo debe estar muy lejos de la verdad. Y el motivo por el que puede presentarlo todo es que desdeña la totalidad de todo excepto su sombra.

... Consideremos, entonces, a la tragedia y su profeta, Homero. Pues oímos hablar a la gente como si los poetas fueran maestros en toda capacidad, y en la moral y en la teología —suponiendo que un buen poeta, si escribe bien de su tema, debe escribir con conocimiento o no escribir—... ¿Son meros charlatanes... con una obra a dos niveles por debajo de la realidad, o realmente los poetas entienden lo que dicen con tanto aplauso?... ¿Crees que si alguien fuera capaz de tener por igual la realidad o una sombra de ella, dedicaría a ésta su vida entera, pensando que hacía buen negocio?... Supongo que se enorgullecería mucho más en hacer algo que en representar las acciones de otros.

601d

Hay tres artes sobre cada objeto: usarlo, producirlo, imitarlo.

La excelencia o belleza o adecuación de cada cosa o ser vivo o acción se dan relación al uso para que está hecho o dispuesto por la naturaleza.

603a

La pintura y todas las artes imitativas están distantes de la realidad, y el elemento de nuestra naturaleza que es accesible al arte... está igualmente lejos de la sabiduría. La prole de una unión así formada no será menos que sus padres... Esto no es verdad sólo del arte visual, sino del arte auditivo, que llamamos poesía.

605a

Cabe acusar al poeta, como equivalente del pintor, al que se parece de dos maneras: sus creaciones son malas en cuanto a la verdad y realidad, y su apelación no va a la parte más elevada del alma, sino a la inferior. Así que tenemos motivos para no admitirle en una república bien ordenada, porque estimula y fortalece un elemento que amenaza minar la razón. Tal como un país puede quedar entregado al poder de sus peores ciudadanos mientras los mejores quedan destruidos, diremos que el poeta dramático establece en el ánimo de cada cual una mala forma de gobierno: halaga esa parte sin sentido que no distingue entre lo grande y lo pequeño, pero considera las mismas cosas unas veces como lo uno y otras veces como lo otro: es un hacedor de imágenes que son fantasmas lejanos de la realidad.

606d

La representación poética... cultiva el crecimiento de pasiones que deberían sofocarse y les da el dominio, aunque el bien y la felicidad de nuestras vidas dependen de que se las tenga sujetas.

607b

Hay una vieja querella entre la filosofía y la poesía... Nos gustaría volver a aceptar ésta, porque nos gusta, pero no debemos traicionar lo que creemos la verdad.

[La belleza en la organización del Universo]

PLATÓN, *Timeo* 28a

Cuando el Demiurgo mira lo que siempre es por sí, tomándolo como modelo, realiza su idea y su potencia, por necesidad llega a ser todo bello: pero si mira lo que ha sido, tomando como modelo lo que llega a ser, no es bello.

29a

Si el mundo es bello y el Demiurgo es bueno, está claro que éste miraba a lo eterno.

47b

Dios nos dio el don de la vista para que observáramos los movimientos descritos por la razón en el cielo, y los aplicáramos a los movimientos de nuestra mente, que están emparentados con ellos, en la medida en que lo turbado puede estarlo con lo sereno. Pues así podríamos aprender una lección y, entrando en la naturaleza ideal de ese diseño e imitando el perfecto modelo establecido por Dios, podríamos ajustar a él nuestros azarosos movimientos. Y lo mismo vale para la voz y el oído: los dioses nos los concedieron con el mismo fin. Pues tal es el fin del lenguaje, que lo sirve más que ninguna otra facultad. Y en cuanto a la música vocal, se nos da para oírla en atención a la melodía. Y la melodía, puesto que sus movimientos están en relación con los cambios de nuestras almas, ha de ser valorada, si el hombre usa su ánimo en el arte, no para el placer irracional, como ahora es moda, sino que se nos da para ayudarnos a ordenar y a asimilar los discordantes movimientos de nuestras almas. Y el ritmo, a su vez, se nos dio, del mismo origen y con el mismo propósito, para ayudarnos a tratar con lo que hay de desmesurado y caótico en las mentes de la mayor parte de nosotros.

87c

Todo lo que es bueno es bello, y lo bello no es desproporcionado. En el caso de un ser vivo, también es necesaria la proporción... Ninguna proporción es más importante que la que haya entre el alma y el cuerpo.

[Contra las novedades artísticas]

PLATÓN, *Leyes* 656

FORASTERO ATENIENSE: —En una ciudad que tenga buenas leyes, o haya de tenerlas en edades futuras, teniendo en cuenta la instrucción y diversión dadas por las artes musicales, ¿podemos suponer que a los poetas se les permita enseñar en la poesía lo que se les antoje, en cuanto al ritmo, o melodía, o palabras, a los niños de padres de buena condición? ¿Va el poeta a hacer sus coros como le plazca, sin referencia a la virtud o al vicio?

CLIMAS: —Eso es muy poco razonable.

ATENIENSE: —Y sin embargo lo hacen en casi todos los Estados menos en Egipto.

656-7

ATENIENSE: —... Hace mucho reconocieron el principio de que hablábamos: que sus jóvenes ciudadanos han de habituarse a formas de la virtud. Las fijaron y mostraron sus modelos en sus templos: y a ningún pintor ni artista imitativo se les permite innovarlas, o abandonar las formas tradicionales e inventar otras nuevas. Sus obras de arte están pintadas o modeladas con las mismas formas que hace diez mil años...

¡Qué digno de un legislador! Sé que otras cosas en Egipto no están tan bien. Pero lo que digo de la música es digno de consideración, porque muestra que un legislador puede establecer melodías que tienen una verdad y una corrección naturales sin miedo de fallo. Hacerlo así, sin embargo, debe ser obra de Dios o de una persona divina: en Egipto es tradición que sus cantos antiguos que se han conservado tantos siglos son obra de la diosa Isis. Por tanto, si alguien puede encontrar de alguna manera las melodías naturales, puede confiadamente encarnarlas en una forma fija y legal. Pues el amor de la novedad que procede del placer en lo nuevo y la fatiga de lo viejo no tiene bastante fuerza como para corromper el canto y la danza consagrados, bajo pretexto de que se han anticuado. En todo caso, en Egipto están lejos de corromperse.

[Lo estético en lo metafísico]

ARISTÓTELES, *Metafísica* 980a

Todos los hombres por naturaleza tienen apetito de saber.

Señal de esto es el amor a los sentidos. Pues incluso sin utilidad son amados por sí mismos, y más que todos el de los ojos. Pues no sólo para actuar, sino también cuando no pensamos hacer nada, preferimos la vista, como quien dice, a los demás. La causa de esto es que es el sentido que nos hace conocer más, y muestra muchas diferencias...

981a 5

El arte surge cuando de muchas nociones obtenidas por la experiencia se produce un solo juicio universal sobre las cosas semejantes.

1032b 1

Del arte surgen las cosas cuya idea está en el alma.

1078a 30

Como lo bueno y lo bello son diversos (pues aquello siempre está en la acción, y lo bello también en cosas inmóviles), los que dicen que la matemática no habla de lo bello y lo bueno, mienten...

1078b 1

Las principales formas de la belleza son orden y simetría y claridad, que las matemáticas demuestran en grado especial. Y puesto que éstas (por ej. orden y claridad) son obviamente causa de muchas cosas, las matemáticas deben tratar esa suerte de principio causativo (por ej. lo bello) como en cierto modo una causa...

[Naturalidad de lo estético]

ARISTÓTELES, *Física* II 8 199

Si una cosa fuera un producto de Naturaleza, estaría construida tal como lo está ahora por el arte; y si los objetos naturales hubieran sido productos del arte, parecerían hechos por la Naturaleza. Pues en ambos casos cada eslabón de la cadena está ahí por el siguiente eslabón.

199a 15

Las artes, sobre la base de la Naturaleza, o llevan las cosas más allá de donde puede la Naturaleza, o imitan a la Naturaleza.

Ética Nic. 1140a 9

Un arte es una cualidad productiva ejercitada en combinación con la verdadera razón. La tarea de cada arte es hacer que exista algo y su práctica supone el estudio de cómo hacer que exista algo que es capaz de tener tal existencia y tiene su causa eficiente en el hacedor y no en sí mismo... porque las artes no se ocupan de cosas que existen por necesidad o por naturaleza.

Retórica 1366a 33

Es bello lo que, siendo deseable por sí mismo, es también laudable, o lo que, siendo bueno, es agradable por bueno.

Problemata c.19

¿Por qué todos los hombres se deleitan generalmente en ritmo, armonía y acordes? ¿Es porque nos deleitamos naturalmente en los movimientos naturales? Eso parece, porque los niños se deleitan en tales sonidos en cuanto nacen. Nos deleitamos en los diversos tipos de melodías porque expresan disposiciones anímicas, pero en el ritmo porque contiene un número (medida) regular y reconocible, y se mueve de modo regular. Pues el movimiento regular nos es más connatural que el irregular.

Problemata XXX 953a 1.10

¿Por qué todos los hombres destacados en filosofía, poesía o artes son melancólicos, con las enfermedades que proceden de la bilis negra?... Debemos considerarlo usando el vino como ejemplo natural. Pues el vino en grandes cantidades parece hacer melancólicos a los hombres de ese tipo, y cuando se bebe produce variedad de cualidades, haciendo a los hombres de mal carácter, bondadosos, misericordiosos o apresurados...

[La «poética»: observaciones sobre la tragedia]

ARISTÓTELES, *Poética* 1448a 1

Como se imitan hombres en acción, y es necesario que éstos sean o nobles o bajos... debemos representar a los hombres o mejores que en la vida real o peores, o como son. Polignoto pintó a los hombres más nobles de lo que son, Pausón como menos nobles, Dionisio como en la realidad ...Homero, por ejemplo, hace hombres mejores de lo que son; [otros], peores de lo que son... La misma distinción hay entre tragedia y comedia, pues la comedia tiende a representar a los hombres como peores y la tragedia mejores que en la vida real.

1448b

La poesía parece tener enteramente dos causas, ambas naturales... Imitar es natural al hombre desde niño (y se distingue de los demás animales en que es el más capaz de imitar y el que por medio de imitaciones crea sus primeras nociones), con lo que todos los hombres se complacen en las imitaciones... Lo que vemos con disgusto, nos gusta verlo en imágenes realizadas con la mayor exactitud, como las formas de los más repugnantes animales y de los cadáveres... La razón de ese placer es que aprender es muy agradable para todos... Gusta ver las imágenes porque se aprende viéndolas, y se deduce lo que representa cada cosa... Si no se ha visto antes lo imitado, la obra gusta, no

como imitación, sino por la ejecución, el color u otra causa semejante. Los mejor dotados desde el principio fueron haciendo progresos lentamente y la poesía se formó de sus improvisaciones.

1449b 25

[La tragedia] es imitación de una acción profunda (o noble) y acabada, de extensión determinada, en lenguaje apropiado, según la apariencia de cada parte, por medio de actores y no de relato, que mediante la lástima y el terror obra la purificación [o: purga] de semejantes afectos.

1450a

El argumento (mythos) es el principio y como el alma de la tragedia: lo segundo son los caracteres. Algo semejante es con la pintura: los más bellos colores, puestos en confusión, no darán tanto placer como la silueta en tiza de un retrato.

1451a

Como lo bello, sea viviente o sea una cosa cualquiera compuesta de partes, no sólo supone que tenga ordenadas tales partes, sino también un tamaño que no debe ser casual, pues lo bello está en el tamaño y el orden, y por eso un animal bello no puede ser ni muy pequeño (pues la vista es confusa cuando no dura más que un instante imperceptible) ni muy grande (pues entonces no lo percibe la vista, sino que la unidad y la integridad escapan a los que miran —¿qué sería un animal de diez mil estadios!—), entonces se deduce que también en los cuerpos y en los animales debe haber tal tamaño que se pueda contemplar a la vez, lo mismo que en los relatos debe haber tal extensión que se puedan ir recordando.

1451b

No cumple al poeta decir lo que ha pasado, sino el tipo de cosa que podría pasar: lo que es posible, con lo que quiero decir, o probable o necesario. El historiador y el poeta no difieren en que uno escribe en prosa y el otro en verso. La obra de Heródoto podría ponerse en verso y seguiría siendo historia a pesar de la versificación. La diferencia es que uno cuenta lo que ha pasado y el otro lo que podría pasar. Entonces por eso es por lo que la poesía es más filosófica y profunda que la historia, pues la poesía nos dice más bien los universales y la historia los particulares. Lo universal es el tipo de cosa que una persona o cierto carácter diría o haría probablemente. Y a eso es a lo que apunta la poesía, aunque da nombres propios a las personas. Lo particular es lo que dijo o sufrió Alcibíades.

1455a

Un poeta debe ser hombre de sensibilidad o de inspiración. El primero tiene una comprensión dispuesta, el segundo está poseído.

1460a

El poeta... debe decir el mínimo de sí mismo, pues no es imitador según eso.

1460b

El criterio de corrección no es el mismo en poesía y en política, como en política y cualquier otro arte. En la propia poesía, hay dos tipos de errores, los esenciales y los accidentales. Si un poeta quiere imitar algo y lo imita incorrectamente por falta de capacidad, el error es inherente a la poesía. Pero si el error se debe a una mala elección —si ha representado un caballo echando adelante las dos patas a la vez, o ha puesto inexactitudes técnicas en medicina o en otro arte— el error no es esencial a la poesía... En lo referente al arte del poeta, si describe lo imposible, es culpable de error, pero ese error se puede justificar si se alcanza el fin del arte..., esto es, si el efecto de esa parte del poema resulta más impresionante.

1461a

Lo imposible ha de justificarse por la poesía o por el ideal o por la opinión corriente. En cuanto a la poesía es preferible lo imposible verosímil a lo verosímil imposible. Quizá sea imposible que haya hombres tal como los pintó Zeuxis, pero lo imposible es lo más elevado, pues el tipo ideal debe sobrepasar a la realidad.

[La música como expresión e imagen del ánimo]

ARISTÓTELES, *Política* 1340a

En los ritmos y melodías es donde, en relación a la naturaleza verdadera, reside en el más alto grado el hecho de la imitación, ...

El ritmo y la melodía ofrecen imitaciones de ira y amabilidad, y también de valentía y templanza, y de todas las cualidades contrarias a éstas, y de las demás cualidades de carácter, que están muy cerca de los afectos reales como sabemos por experiencia, pues escuchando tales sonos nuestras almas sufren un cambio. La costumbre de sentir placer o dolor ante simples representaciones no está muy lejos del mismo sentimiento ante realidades: por ejemplo, si uno se complace al ver una estatua sólo por su belleza, se sigue necesariamente que la vista del original le será agradable... También, las figuras y colores no son imitaciones, sino signos de hábitos morales, indicaciones que da el cuerpo de estados de sentimiento. Su conexión con la moral es leve, pero en cuanto que la hay, a los jóvenes se les debería enseñar a mirar, no las obras de Pausón, sino las de Polignoto,

o cualquier otro pintor o escultor que exprese ideas morales. Por otro lado, aun en las meras melodías hay una imitación del carácter, pues los modos musicales difieren esencialmente entre sí, y quienes los oyen son afectados muy diversamente por ellos. Algunos de ellos hacen a los hombres tristes y graves, como el llamado mixolidio; otros debilitan el ánimo, como los modos relajados; otros, a su vez, producen un temple moderado y equilibrado, como parece ser el efecto peculiar del dorio; el frigio inspira entusiasmo...

HELENISMO Y EDAD MEDIA

Lo estético en la mentalidad helenística

Aristóteles, preceptor de Alejandro Magno, estaba en el umbral de un mundo nuevo: el imperio creado por su discípulo, aunque fugaz y dividido, da paso, como es sabido, a una situación en que la ciudad-Estado se vuelve figura del pasado y en que se entrevé como posible horizonte mental la *ecumene*, el mundo habitado, y, en última instancia, la humanidad en general. Culturalmente, con todo, el término «alejandrinismo» alude en especial a ciertos rasgos de la sensibilidad estética de entonces, más que nada en el orden literario, pero sin olvidar lo teórico y lo artístico. En lo teórico, cesa la gran época de la metafísica, por más que durante siglos siga teniendo herederos y repetidores, y surgen las filosofías humanistas y éticas como el estoicismo, el epicureísmo y el escepticismo, que casi coinciden en su escasa valoración de lo estético. Para los epicúreos, el arte es algo inútil por poco natural: en la gran versión poética latina de esta doctrina, *De natura rerum*, de Lucrecio, se dice que el arte fue en principio un mero juego, aunque con el tiempo, a fuerza de repetición y de habilidad, se iría elevando a un pináculo de estimación. Los estoicos, en su moralismo, disuelven la idea de la *symmetría*, de la unidad de partes diversas, al aplicarla a la belleza espiritual. Sin embargo, aportan una perspectiva sugerente al hablar de la belleza del mundo en su conjunto (*pankalía*), y, por otro lado, en sus minuciosos estudios sobre la expresión literaria, aparte de lo propiamente gramatical, dejan acuñado el concepto del «decoro» —ya esbozado en Aristóteles—, es decir, del paradigma de los diversos cauces y niveles de adecuación del estilo a cada tema y situación.

Pero tiene más interés el «alejandrinismo» en cuanto nueva sensibilidad, sugestivamente afín a la de nuestra propia época, en que la nueva conciencia de lo universal humano se contrapesa con una creciente comprensión de los matices afectivos —descubrimiento de la intimidad, en resonancia con la naturaleza y con lo que luego se llamaría el «paisaje», como se ve en la aparición del «idilio» con Teócrito, preferentemente pastoril—. Ese sentido de lo pequeño y de lo íntimo, que hace posible también la llamada «nueva comedia», de incidentes privados, a diferencia de la de Aristófanes, queda ilustrado por el costumbrismo en el arte —con estatuas «bibelot», el niño con la oca, etc.—, en contraste diametral con las estatuarias patéticas y desmesuradas de influjo oriental. Pero lo «alejandrino» es, más aún, un sentido de universalización de la herencia literaria: todos los autores del pasado valen —mientras que el rapsoda del *Ion* platónico sólo sabía recitar y comentar a Homero, no a Hesíodo—, pero valen relativamente y como grupos de modelos, nunca individuales. Los que un día se llamarán «clásicos», además de aparecer en colectividad, pronto, en la época de coexistencia del griego y el latín, se estructurarán también, al modo de los héroes en las

Vidas paralelas de Plutarco, en correspondencias por parejas. Y ello no sólo a efectos de conciencia crítica, sino de creación: Virgilio compone deliberadamente su *Eneida* sobre la falsilla homérica, a la vez en homenaje al primer clásico y en legitimación de su propio pueblo. Ahí empieza la manía crítica, tan vigente hoy día, de definir a los escritores y artistas como equivalentes de otros en otros países o épocas: Shakespeare sería el Lope inglés, o Carner el Antonio Machado catalán, etc. Surge la «antología» —etimológicamente, «coger flores»—, la reunión de lo disperso —más adelante, con la mucha cantidad, se entenderá también en sentido de selección y exclusión—. Y surge también la «filología», la atención al texto, con sus eventuales defectos, que ahora cabe corregir sin miedo —ya no es nada sagrado—. En conjunto, es la época que quiere abarcar la totalidad de la cultura presente y pasada: surgen enormes compilaciones de índices y resúmenes de toda la literatura más o menos conservada, y de todos los documentos y referencias históricas, que podemos imaginar reuniéndose en la gran biblioteca —de Alejandría, precisamente—, metamorfoseada luego idealmente en la «gran biblioteca» de Borges, versión impresa del universo. Quizá fuera E. R. Curtius el primero que, en referencia a T. S. Eliot como «alejandrino», diera pleno curso legal a este calificativo para nuestra época en general, aún más totalizadora, pero aún más irónica y relativizada en su sentido literario y estético que la que comenzó en la estela de Alejandro.

El cambio de nuestra cuenta cronológica de antes a después de Cristo, naturalmente, no significa nada de momento para la historia de las ideas estéticas: la amplia y abigarrada perspectiva del helenismo, ya como parte del Imperio romano, va recogiendo diversos influjos espirituales que llegan de Oriente, empezando por el judío antes del cristiano. Hay una breve —y discutida— alusión al *Génesis* en una obra que durante mucho tiempo se atribuyó a Longinos, en el siglo III, pero que ahora se tiende a situar en el siglo I, a nombre de «algún Dionisio o Longino», bajo el título *Sobre lo sublime*. Centrado en lo literario, este pequeño tratado introduce un tema clásico y que tendrá larga resonancia —pensemos en «lo bello y lo sublime» de Kant—; todo lo que en la expresión es elevación, entusiasmo (etimológicamente, «endiosamiento»), grandeza de genio... Y también es original su referencia a la sociedad, al señalar cómo «la servidumbre ahoga la elocuencia»: frente a la tradición de una cultura que se apoyaba en los esclavos y no pensaba que la libertad política fuera positiva en lo estético —recuérdese la censura platónica—, aquí hay una vaga prefiguración de romanticismo libertario a lo moderno.

Plotino: el platonismo en unidad

La tendencia más típica en la marcha intelectual de esa época es la conservación del platonismo, pero dejando caer su andamiaje intelectual de Ideas para vitalizarlo con influjos místicos de afinidad oriental. Esto es lo que encuentra su expresión suprema, en

el siglo III, en Plotino, cuyas *Enéadas* —grupos de nueve (libros)— presentan lo Uno —la divinidad— descendiendo en emanación gradual hasta la ceniza de la materia. El alma, por su parte, puede elevarse hacia la luz suprema de lo Uno que percibe en lo visible: hay aquí, pues, un platonismo más coherente y unitario, que será lo que en realidad tenga más influjo en siglos posteriores. (Cuando se habla de «neoplatonismo», generalmente sería más exacto decir «neoplotinismo» o «neo-neoplatonismo»). En esta gran revisión del platonismo, por lo que toca a la estética, son varios los aspectos a reunificar y homogeneizar: ante todo, la belleza, ahora ya en forma del todo explícita, no es sólo cuestión de ver y oír, sino de las acciones, saberes, virtudes —del espíritu en cuanto tal—, y se acaba el papel privilegiado de la armonía pitagórica, porque implica pluralidad de partes, siempre inferior a la unidad. De otro modo, cabría una belleza armónica compuesta de partes que, una por una, fueran feas. El alma se complace estéticamente sólo ante la forma, es decir, ante lo que haya de luminosidad superior en lo percibido; pero al revés que en Platón, la belleza está por encima de lo bueno, en cuanto que lo que se empieza por desear como bueno, aun antes de verlo, una vez conseguido nos gusta como bello. Pero para percibir la belleza, el ánimo ha tenido que embellecerse en esforzada elevación, a través de una purificación.

Y, también al revés que en Platón, el arte es superior a la naturaleza, porque está más empapado de espíritu, en cuanto que en él la naturaleza resulta enmendada por la mente del artífice e iluminada y asumida hacia la idea de la Belleza, hacia la Luz que es la presencia de lo Uno. (Todo eso, como se intuirá ya sin duda, lo dice Plotino en tono ditirámico y exaltado, nada interesado en distinguir y precisar, sino en elevar y fundir.) El prolongado influjo de Plotino a través de más de un milenio encontrará su cumbre a finales del siglo XV en Marsilio Ficino, quien resaltará la versión plotiniana del mito de Cronos-Saturno: Saturno (el entendimiento divino) castra a su padre (el Bien mismo, es decir, el mismo Dios), dividiendo en muchas formas el don (el semen) de su padre: todas las cosas del mundo, emanadas de la divinidad.

Lo estético en el pensamiento cristiano primitivo

Se comprende que, al empezar a poderse hablar de «pensamiento cristiano», esto no signifique nada positivo en cuanto a las consideraciones estéticas: el Cristianismo, en cuanto fe en que Dios se encarnara en un hombre determinado, significaba una redención de todo lo visible, lo concreto y lo individual, pero en seguida, a efectos intelectuales, al menos, asume la hegemonía en la mentalidad cristiana un espiritualismo en parte platónico y en parte oriental, y queda así desvalorizado lo sensible y lo palpable. San Justino, el primer Padre que ha sido antes filósofo griego, llega a dar por seguro que Jesucristo tuvo que ser feo —«el Rey a quien veneramos no tuvo hermosura de aspecto» (*eumorphían typou*)—, y el ardiente Orígenes toma una actitud antimaterialista tan

extremosa que pudo tener que ver con el hecho de que se le declarara hereje: «La belleza propiamente dicha no es propia de la carne, que no es sino fealdad... Toda carne es heno». Esta actitud —que luego reaparecería en la iconoclastia— invocaba especialmente el texto de Isaías que prefigura a Jesucristo como «varón de dolores», afeado y de lamentable aspecto —sin pensar que ello fuera profecía de la Pasión—. Incluso, ciertos cristianos nestorianos llegarían a dar por seguro que Jesucristo era un jorobadito.

Con todo, al considerar al primer gran pensador cristiano, san Agustín (354-430), encontramos, en el orden estético, una complejidad tan rica y paradójica como en el orden filosófico —y aun, si se quiere, en el literario, ya que el formalismo de la retórica clásica contrasta en él con la profundidad de su examen anímico en las *Confesiones*—. Agustín ha sido un retórico consumado, al mismo tiempo que erraba en su búsqueda espiritual, hasta llegar a la fe cristiana, que da un nuevo sentido existencial y confesional a todo su pensamiento, sin hacerle despojarse por eso de sus ornamentaciones y gracias oratorias. En esa hondura, angustiada entre la conciencia del empecatamiento y de la malicia del hombre, y el anhelo clamoroso hacia el Dios en que podría estar la paz última, la cuestión, por ejemplo, de la falta de distinción clara entre «bello» y «bueno» toma un sentido muy diverso que entre los griegos. Dios es la belleza, y nada sería bello si no procediera de Dios. Pero, a diferencia de lo que pasa en Plotino, eso no borra la importancia de la armonía, si bien enfocándola preferentemente en lo musical —escribe un tratado sobre la música que, de hecho, sólo trata de la armonía—. Y es que ahí la reflexión estética se establece en la temporalidad, tema que, como se sabe, es la gran aportación de san Agustín a la filosofía, generalmente poco propicia a reflexionar sobre el tiempo. El tiempo —que, dice él, aunque sabe muy bien lo que es, basta que alguien se lo pregunte para que no sepa qué contestar— no es ahora el tiempo físico, la «medida del movimiento» aristotélica, sino el tiempo vivido y recordado —la memoria, otro tema poco favorecido por la filosofía, pero que para san Agustín es la forma de autoencuentro del yo, «yo soy quien recuerda»—. Entonces, la forma bella del tiempo es armonía y ritmo, y este segundo aspecto es precisamente el que tiene mayor interés humano, porque es la forma de regularidad del cuerpo en la existencia. San Agustín hace una compleja clasificación, un tanto oscura para nosotros, de los ritmos posibles en el cuerpo humano, y, significativamente, añade la cuestión de los ritmos de los cuerpos gloriosos, resucitados para la bienaventuranza. Con ello plantea algo que, aunque esté contenido en el Credo cristiano —la resurrección de la carne—, no suele ser recordado por los pensadores cristianos posteriores, ni aun quizá por los cristianos en general, y que implica una alta valoración del cuerpo y del mundo sensible en general —esa naturaleza que, según san Pablo, está corrompida por la caída del hombre, pero que espera y anhela tener también su gloria junto con los hijos de Dios—. Incluso en cuanto temporal y rítmico —por la respiración, el caminar, los latidos del corazón...—, el cuerpo estaría llamado a la perduración, suponiéndose así que la eternidad de la bienaventuranza, aunque no fuera tiempo en el sentido mundano, habría de tener alguna condición más o

menos temporal y aun espacial, de modo que en ella llegara a su plenitud el cuerpo glorificado sin dejar de ser cuerpo. San Agustín se plantea cuestiones que luego se llamarían «bizantinas», tales como la edad del cuerpo resucitado —no la de su muerte efectiva, si murió muy viejo o demasiado niño— y el modo de conservación de las huellas del sufrimiento, tales como las cicatrices de los mártires. No se planteó, sin embargo, la gran cuestión estética de la pervivencia personal, que, si requiere la vinculación a una determinada fisonomía y estructura corporal, a menos de deshacerse en «puro espíritu», podría representar la irremediabilidad de la fealdad de nuestro cuerpo individual. La fealdad aparece en san Agustín más bien como metáfora del mal, según él conveniente para que con su sombra resalte mejor el bien —no se olvide que san Agustín fue algún tiempo maniqueo, es decir, creyó en dos dioses, uno del bien y otro del mal, cuyo largo combate, hasta la victoria del primero, forma la historia del mundo—. *Felix culpa* sería para él no sólo la de Adán, que dio lugar a la encarnación de Jesucristo, sino toda culpa en cuanto que hace que el bien luzca como bien, y, en cuanto fealdad, hace que lo bello brille como tal.

La tensión personal de estas reflexiones agustinianas se redobra con la tensión histórica —él ve caer el Imperio romano y muere en su obispado africano rodeado por los bárbaros—: la Edad Media quizá no le sacará pleno partido, tomando de él primordialmente su tono neoplatónico-neoplotiniano y dejando en cambio en segundo plano su hondura existencial.

La teología medieval en su lado estético: Santo Tomás de Aquino

En ese milenio europeo que llamamos «Edad Media» —injustamente, pues ese nombre hace pensar que sólo hubiera sido un oscuro intermedio entre la gloria del mundo clásico y la nueva gloria del Renacimiento—, no hay muchas ideas estéticas, en el sentido riguroso del término, para anotar aquí. Como es de sobra sabido, cuatro siglos después del gran derrumbamiento imperial empieza a evidenciarse una nueva vida cultural, con el llamado «renacimiento carolingio» y con el movimiento monástico benedictino: aquél trae, entre otras cosas, la idea de unas escuelas para la formación del clero —*escolástica*— que hará valorar el estilo literario de la latinidad y la agudeza intelectual de la filosofía helénica; éste, uniendo la labor agrícola a la oración, dignifica revolucionariamente el trabajo físico, tan infamante para la Antigüedad, y crea poderosos centros de cultura y cultivo que van civilizando aquel vacío, reducido a la economía rural. Habrá, así, teología —con la filosofía como «sierva»— en una atmósfera neoplatónica o neoplotiniana donde destaca la obra del Pseudo-Areopagita. Por lo que toca al aspecto estético, en tal modo de pensar, lo bello (*pulchrum*) va entusiásticamente consustanciado con lo bueno, mientras que el arte no merece una consideración teórica aparte. Cabe, sí, acumular innumerables pasajes de autores medievales en que se alude a esa «belleza», pero son

imprecisos a fuerza de exaltados: no era ése un asunto que invitara al esfuerzo de precisión conceptual que poco a poco se va desplegando en torno a los inconceptualizables dogmas.

Y ésta sigue siendo la situación básica en la Baja Edad Media, por lo que toca a las ideas estéticas, a pesar del gradual cambio de atmósfera mental, en las nacientes ciudades comerciales con esbozos de burguesía. Ahí, el primer y más duradero aliento de modernidad estética, de «nueva sensibilidad», lo aporta el franciscanismo, desde comienzos del siglo XIII, que, si filosóficamente aparenta proseguir el idealismo neoplatónico, en cambio es capaz de valorar las cosas concretas, la naturaleza en su hermosura y variedad, lo que dará lugar a un «nominalismo» en el orden intelectual y a un empirismo en la investigación sobre el mundo. Estéticamente, esto quiere decir un realismo —el que se intenta, aún torpemente, en la pintura de Giotto, quien representa la vida de san Francisco en los episodios murales de la basílica de Asís— y una capacidad de emoción y aun de patetismo —desde la invención del «pesebre» navideño con figuras hasta la nueva imagen de Cristo crucificado, ya no sereno, ni menos como «Majestad» coronada y con manto, sino sufrido y ensangrentado—. Pero esa nueva sensibilidad —sin conciencia teórica— se hace manifiesta en el arte visual mientras que en la poesía surge el arranque de un proceso que llegará a nuestros días, ambiguamente preparado por los trovadores provenzales —en torno a la convención de la «señora» ideal, bien lejana a la realidad social de la mujer en el amor—, y con un estilo deliberadamente oscuro en su exquisitez, para pasar al *dolce stil novo*, lírica ya de la nueva clase ascendente burguesa, cuyos portavoces literarios suelen ser los que daban letra al comercio, notarios o hijos de notario —como todavía el mismo Petrarca, si bien ya en la Corte papal de Aviñón—. La poesía amorosa, en torno a la *madonna* ideal —a la que jamás se espera conseguir físicamente: *nunca ofendí la fe con la esperanza*, dirá un neopetrarquista español del Barroco—, sirve para presumir de *gentil core*, el «corazón gentil», individual y genial, que distingue a los nuevos triunfadores de los antiguos aristócratas, sólo valiosos por su estirpe —el *omo altiero* al que increpa Guinizelli en su famoso poema *Al cor gentil ripara sempre amore*, auténtico manifiesto del «hombre nuevo»—. Pero sobre esto habrá que volver pronto, porque mientras la poesía toscana ya ha iniciado ese desarrollo que aún tiene eco en nuestros días, todavía la escolástica está llegando a su cumbre. Paradójicamente, Dante Alighieri será ya, a finales del siglo XIII, uno de los poetas nuevos, prerrenacentista en su *Vita nuova*, pero después, ya en el siglo XIV, construirá la vasta síntesis poética de la imaginación medieval en su *Divina Comedia*, en cuyo *Paraíso* destaca Tomás de Aquino —todavía no Santo— como sumo aplicador a la teología del pensamiento de Aristóteles, el maestro de *color che sanno*, «los que saben».

La hazaña, al principio vista como peligrosa innovación a prohibir, de reemplazar en buena medida el platonismo —o plotinismo— de los teólogos por la rigurosa armazón aristotélica, más respetuosa hacia las cosas que aquel idealismo, quizá no sirvió para que la teología fuera propiamente más «cristiana», pero sí para recuperar y redondear el

pensamiento del Estagirita. Una de las consecuencias, aunque de modo muy periférico e incidental, fue replantear el pensamiento estético en una doble perspectiva que, en los comienzos del siglo XX, merecería el aplauso de dos figuras tan dispares como Menéndez Pelayo y James Joyce —aquél, en su *Historia de las ideas estéticas*, al combatir la pseudo-neoescolástica de su propio tiempo; éste, en el llamado *Retrato del artista adolescente*, y antes, en su abandonado borrador *Stephen el héroe*—, perspectiva que pudo ser considerada como de *arte por el arte*, por más que a don Marcelino el *art pour l'art* francés le pudiera resultar inmoralmemente esteticista.

En efecto, lo que hace santo Tomás en unos pocos pasajes es, en cuanto a la belleza, distinguirla de lo bueno con más nitidez que lo hiciera Aristóteles, e incluso acentuando su ventaja de estar ordenada más bien hacia lo cognoscitivo; y por lo que toca al arte, al no distinguir en él la «técnica» de las «bellas artes», lo libera también de todo moralismo, afirmando que en él sólo cuenta el objeto resultante, y no la bondad personal del artífice. Con eso belleza y arte quedan más claros en lo específico suyo, en lo que no se identifican con el Bien; pero también perfila santo Tomás otra cuestión esbozada en Aristóteles: la *mímesis*, la imitación artística no como mera copia de objetos, según entendía Platón, sino como imitación del proceso mismo de la producción natural. El arte imita a la Naturaleza no copiando sus cosas, sino siguiendo su ejemplo, «procediendo hacia fines seguros por medios determinados». Ciertamente que nosotros, aun suponiendo que veamos el mundo también como algo ordenado por una inteligencia, no por ello tendremos necesariamente que compartir esa visión tomista del arte, tan fluida y libre de conflictos, ni siquiera en el caso —por dar un ejemplo extremo— de un diseño funcional: la creación artística siempre tiene algo de ruptura y novedad radical. Pero, por otro lado, la mente funcionalista de la contemporaneidad nuestra ha de encontrar positivo que *ars* incluya tanto la escultura como la producción de un cuchillo, cuya razón de ser estará en cortar bien, solamente; y el ejemplo es precisamente de santo Tomás.

Pero estas ideas no serían valoradas hasta muy modernamente —como ya decíamos—; por otra parte, los artistas medievales se preocuparon muy poco de teorías abstractas, y aun los mismos poetas, aunque hicieran algún vago gesto de respeto hacia la Antigüedad, tomaron con inmensa libertad lo que, de modo más o menos fragmentario y modificado, recibían de sus lecturas latinas. La preocupación por la coherencia unitaria será cosa de la nueva mentalidad renacentista.

[Naturalidad estoica y sublimidad]

CRISIPO, *Stobaeus Ecl.* II 77, 16 W

Las expresiones «vivir de acuerdo con la Naturaleza», «vivir bellamente», significan lo mismo, y «bello» y «bueno» significan lo mismo que «virtud» o lo que tiene que ver con la virtud.

PSEUDO-LONGINO I, 3

Lo sublime consiste en una consumada elevación y excelencia de lenguaje, y eso es lo que dio a los mayores poetas e historiadores su preeminencia y les revistió de fama inmortal. Porque el efecto del genio no es persuadir a los oyentes, sino más bien arrebatarnos sacándonos de ellos mismos. Lo que inspira admiración nos hechiza y es siempre superior a lo meramente convincente y placentero. Pues nuestras convicciones suelen estar bajo vuestro propio dominio, mientras que tales pasajes ejercen un irresistible dominio sobre todos los que los oyen.

II, 1

... Podemos empezar preguntándonos si hay un arte de sublimidad o profundidad, pues algunos piensan que es erróneo tratar de someter tales cosas a reglas. El genio, se dice, es innato y no procede de la enseñanza, y el único arte para producirlo es la Naturaleza. Las obras de genio natural, piensa la gente, se echan a perder y se rebajan reduciéndolas a los secos huesos de las reglas y los preceptos. Por mi parte pienso que puede probarse lo opuesto, si pensamos que, aunque en la emoción elevada la Naturaleza no suele conocer ley, sin embargo, la Naturaleza no trabaja al azar y totalmente sin sistema. La Naturaleza es la causa primera, el gran modelo, pero en cuanto a las cuestiones de grado, del momento feliz en cada caso, y de las reglas más seguras de la práctica y el uso, tales prescripciones son contribución adecuada de un arte o sistema... El genio necesita tanto el freno como la espuela.

XV, 1

Las imágenes, además, contribuyen mucho... a la dignidad, la elevación y el poder persuasivo. En ese sentido se las llama representaciones mentales. En general, el nombre de «imagen» o «imaginación» se aplica a toda idea mental... Pero hoy día se suele usar esta palabra sobre todo en casos en que, arrebatado por el entusiasmo y la pasión, uno piensa que ve lo que describe y pone ante los ojos de sus oyentes. Además, una imagen

sirve para una cosa con los oradores y para otra con los poetas, y el designio de la imagen poética es el entusiasmo de la descripción retórica muy viva... Las que se encuentran en los poetas... contienen una tendencia a la exageración fabulosa, y trascienden lo creíble, pero en la imagería oratoria lo mejor es siempre su realidad y verdad.

[La emanación luminosa del Uno]

PLOTINO, I.3.1

¿Qué arte hay, qué método, qué disciplina que nos lleve a donde debemos ir? El Término a que debemos llegar debemos considerarlo acordado ... nuestro viaje es hacia el Bien, al Principio Primero: el mismo razonamiento que descubrió el Término ya fue como una iniciación. Pero ¿qué orden de seres alcanzarán el Término? Sin duda, los que ya han visto todas o la mayor parte de las cosas, los que en su primer nacimiento han entrado en el germen vital de que ha de brotar un metafísico, un músico o un amante de nacimiento: el metafísico tomará el camino por instinto, y los otros dos necesitarán guía exterior...

I.6.1

La belleza se dirige principalmente a la vista, pero también hay una belleza para el oído, como en ciertas combinaciones de palabras y en toda clase de música, pues las melodías y cadencias son bellas, y las almas que se elevan sobre el reino de los sentidos a un orden más alto se dan cuenta de la belleza que hay en el modo de conducir la vida, en acciones, en carácter, en las dedicaciones del intelecto; y también está la belleza de las virtudes. Nuestro discurso mostrará qué otra belleza más elevada pueda haber.

Entonces, ¿qué es lo que da hermosura a las formas materiales e inclina el oído a la dulzura percibida en sonidos, y cuál es el secreto de la belleza que hay en todo lo que deriva del alma?

¿Hay algún Principio Único de que todo recibe su gracia, o hay una belleza peculiar para lo corporal y otra para lo incorpóreo? Finalmente, uno o varios, ¿qué sería tal Principio?

Considérese que algunas cosas, formas materiales por ejemplo, tienen su gracia no por nada inherente, sino por algo comunicado, mientras que otras son atractivas por sí mismas, como, por ejemplo, la Virtud. Los mismos cuerpos parecen a veces bellos, a veces no; así que hay gran distancia entre ser cuerpo y ser bello...

2. Volvamos a la fuente e indiquemos el Principio que otorga belleza a las cosas materiales. Sin duda ese Principio existe; es algo que se percibe a primera vista, algo que el alma nombra como por un antiguo conocimiento, y al reconocerlo, le da la bienvenida

y se pone a unísono con él. Pero si el alma cae en lo Feo y se encoge dentro de sí misma, niega eso, se aparta de ello, sin entrar en acorde, molestándole...

3. Y el alma incluye una facultad peculiarmente dirigida a la Belleza, incomparablemente segura en la apreciación de lo suyo, nunca dudosa en cuanto algo bello se presenta ante su juicio. O quizá el alma misma actúa inmediatamente, afirmando lo Bello donde encuentra algo de acuerdo con la Forma Ideal que hay en ella misma, usando esa Idea como canon de exactitud en su decisión. Pero ¿qué acuerdo hay entre lo material y lo que antecede a toda Materia?...

8. La Patria nuestra es allí de donde hemos venido, y allí está el Padre...

V.8.1

Es un principio para nosotros que quien ha alcanzado la visión de la Belleza Intelectual y ha captado la belleza del auténtico Intelecto será capaz también de llegar a entender al Padre, al Transcendente de ese Ser divino. Nos toca, pues, intentar ver y decir, para nosotros y en cuanto se pueden decir tales cosas, cómo la Belleza del Intelecto divino y el Cosmos intelectual pueden revelarse a la contemplación.

Vengamos al reino de las magnitudes. Imaginemos dos bloques de piedra, uno en bruto y sin desbistar, el otro trabajado ya por el arte, y convertido en estatua divina o humana; si divina, de una Gracia o de una Musa; si humana, no de un hombre cualquiera, sino de un hombre ideal, que ha formado el arte reuniendo la hermosura de muchos. La piedra trabajada por el arte parecerá hermosa, pero no por ser piedra, porque entonces cualquier otro pedazo de mármol tendría igual virtud. Esa forma hermosa no la tenía la piedra, sino que estaba en el artífice antes de pasar al mármol. Y no pasa entera, sino que continúa en la mente del artífice, y en el mármol no resulta pura, ni tal como la imaginaba el artífice, sino en cuanto la materia ha obedecido al arte...

8. Eso es entonces la Belleza primariamente: es entera y omnipresente en su integridad, y por tanto sin que le falte belleza en ninguna de sus partes o miembros...

9. El poder en el otro mundo tiene Ser y Belleza de Ser. No podría haber Belleza sin Ser, ni Ser vacío de Belleza: abandonado por la Belleza, el Ser pierde algo de su esencia. El Ser es deseable porque es idéntico con la Belleza; y la Belleza es amada porque es Ser. ¿Cómo podemos discutir entonces cuál es la causa de la otra cosa, si la naturaleza es una? La misma imaginación del Ser necesita alguna imagen de Belleza sobreimpuesta para hacerla pasable y aun para asegurar su existencia; existe en el grado en que ha tomado parte en la belleza de la Idea...

11. ... Similarmente, cualquiera, incapaz de verse a sí mismo pero poseído por ese Dios, no tiene más que presentar ante su conciencia eso divino que lleva dentro y en seguida ve una imagen de sí mismo, él mismo elevado a mejor belleza. Si prescinde entonces de esa imagen, por bella que sea, y se hunde en una perfecta identificación, sin que quede separación, al instante forma una unidad múltiple con el Dios presente en

silencio: en cuanto a su poder y voluntad, los dos se hacen uno. Y aunque vuelva a la anterior dualidad, sigue siendo puro y permanece muy cerca del Dios: no tiene más que volver a mirar y la misma presencia está ahí...

[Armonía e intimidad religiosa]

S. AGUSTÍN, *De vera relig.* XL, 76

Así se ordenan todos los deberes y fines (del hombre) en la belleza del conjunto, de modo que lo que nos repele por separado, si lo consideramos con la totalidad, place mucho.

XLI, 77

No hay nada ordenado que no sea bello.

De libero arbitrio II, XVI, 42

Observa el cielo y la tierra y el mar y todas las cosas que en ellos o brillan en lo alto, o reptan abajo, o vuelan, o nadan; tienen formas porque tienen números: si se les quitan, no serán nada. ¿Por qué existen sino por Aquel por quien hay número? Para esas cosas sólo hay existencia en cuanto es con número. Y los hombres que trabajan en el arte de todas las formas corporales, configuran sus obras con ellos... Busca de dónde mueva alguien los miembros del artífice, y será número.

De ordine II, 15, 42

De ahí llegó [la razón] al dominio de los ojos y observando la tierra y el cielo, sintió que no le placía nada sino la belleza, y en la belleza las figuras, en las figuras las dimensiones, en las dimensiones los números.

De civitate Dei XI, 18

La belleza del mundo está compuesta de la oposición de los contrarios.

De ordine I, 7, 18

La belleza de todas las cosas se representa como en cierto modo a partir de antítesis, esto es, de contrarios.

De musica VI, 6, 16

Hay cinco géneros de números (ritmos)... Llámense los primeros judiciales, los segundos avanzadores (*progressores*), los terceros en carrera (*occursores*), los cuartos recordables, los quintos sonantes.

De musica VI, 11, 30

Si alguien, por ejemplo, se coloca como una estatua en una esquina de un edificio muy grande y bello, no podrá percibir la belleza de esa construcción, de la que es parte él mismo. Ni puede un soldado en la formación observar el orden de todo el ejército. Y si en algún poema las sílabas vivieran y sintieran tanto cuanto suenan, de ningún modo les gustaría la belleza y el ritmo del contexto de la obra, que no pueden observar entera ni aprobar, porque está hecha y construida de esas mismas sílabas transitorias.

De musica VI, 12, 35

Si estudiamos este arte rítmica o métrica de que usan los que hacen versos, ¿no crees que tienen ciertos números, según los cuales producen los versos? ¿Te parece que esos números, cualesquiera que sean, pasan con los versos o permanecen? Permanecen sin duda. Entonces hay que admitir que algunos números transitorios están producidos por algunos números perdurables.

De natura boni 14-17

En todo, lo que es pequeño recibe, por contraste con las cosas mayores, el nombre opuesto a éstas. Así en los hombres, la forma por ser mayor se llama belleza, y en comparación con ella la belleza del mono se llama fealdad, y engaña a los imprudentes como si aquélla fuera buena y ésta mala; y no se dan cuenta, en el cuerpo del mono, de su modo propio, su armonía en los miembros de cada lado, la concordia de las partes, su capacidad de defensa, y otras cosas muy largas de enumerar. ... Ninguna naturaleza tiene mal, sino una mengua de bien.

Contra epistolam Manichei 34

La Naturaleza nunca deja de tener algo bueno.

Confesiones IV, 13

Amaba las cosas bellas inferiores e iba a lo profundo y decía a mis amigos: ¿Acaso amamos algo sino lo bello?... Di, te lo ruego, ¿podemos amar algo que no sea lo bello?... Tarde te amé, belleza tan antigua y tan nueva, tarde te amé.

.....

¿Qué es, pues, lo bello? ¿Y qué es la belleza?... Y observaba y veía en los mismos cuerpos que uno era como entero y por ello bello, otro en cambio porque se adaptaba bien a algo, como parte del cuerpo a su conjunto, o el zapato al pie.

X, 34

¡Qué innumerables cosas, hechas por diversas artes y manufacturas, tanto en nuestro vestir, calzado, vasijas y toda clase de obras, en imágenes también, y éstas yendo más allá del uso necesario y moderado y de la significación sagrada, han añadido los

hombres para encanto de los ojos... siguiendo exteriormente a Aquel por quien se hicieron!... Pero yo... también te canto por eso un himno, porque esas bellas formas, que a través de las almas de los hombres se transmiten a las manos hábiles, vienen de esa belleza que está por encima de las almas, y por la cual mi alma suspira día y noche... Y yo... estorbo mi camino con tales bellezas.

[Neoplatonismo teológico]

PSEUDO-AREOPAGITA, *De div. nom.* III, 7

Este Dios es celebrado por los sagrados teólogos, como bello y como Belleza —y todos los demás Nombres Divinos que indican la hermosura embellecedora—. Pero lo bello y la Belleza no se han de separar, por lo que toca a la Causa que ha abrazado la totalidad en uno. Pues, respecto a todas las cosas creadas, dividiéndolas en participaciones y participantes, llamamos bello a lo que participa de la Belleza, y belleza a la participación de la Causa que embellece todas las cosas bellas. Lo bello supraesencial es llamado Belleza... Por todas las cosas, pues, lo Bello y lo Bueno es deseado y amado...

[La «glosa» medieval, necesaria para el «texto» clásico]

MARIE DE FRANCE (s. XII)

Costumbre fue de los antiguos,
previendo este testimonio,
en los libros que antaño hacían
bastante oscuramente decían
para los que por venir estaban
y que aprenderlos debían,
que pudiesen glosar la letra
y poner de su sentido la añadidura.

(*Prólogo*, VV, 9-16)

[Autonomía de la belleza y del arte]

SANTO TOMÁS DE AQUINO, *Summa Th.* I q. 5 a 4 ad 1

El bien se refiere propiamente al apetito... Lo bello, en cambio, se refiere a la potencia cognoscitiva: pues se llama bello lo que place al ser visto; por lo que lo bello consiste en la proporción debida, ya que los sentidos se deleitan en las cosas debidamente proporcionadas, como en algo semejante a sí, pues el sentido es una cierta razón y toda virtud cognoscitiva. Y puesto que el conocimiento se hace por asimilación, y la semejanza a su vez se refiere a la forma, lo bello pertenece propiamente a la razón de causa formal.

I-a II-ae q. 27 a 1 ad 3

A la razón de lo bello pertenece que el apetito se satisfaga en su presencia o conocimiento. Por lo cual se refieren principalmente a lo bello aquellos sentidos que son más cognoscitivos (esto es, la vista y el oído que sirven a la razón), pues decimos «cosas bellas visibles» y «sonidos bellos». En cambio, en las sensaciones de otros sentidos no usamos del nombre de «belleza», pues no decimos «sabores y olores bellos».

Y así se hace evidente que la belleza añade por encima del bien alguna ordenación a la potencia cognoscitiva, de modo que se llama «bueno» lo que complace simplemente al apetito, mientras que se llama «bello» aquello cuya misma aprehensión place.

II-a II-ae 115 a 2c

La belleza del cuerpo consiste en que el hombre tenga los miembros del cuerpo bien proporcionados, junto con cierta claridad del color.

I q. 39 a 8

Para la belleza se requieren tres cosas: en primer lugar, integridad o perfección (pues lo que está incompleto, es feo por ello mismo). Y también la proporción debida, o consonancia. Y además la claridad, por lo cual lo que tiene color nítido se dice que es bello.

I a II-ae q. 57 a 5 ad 1

El bien del arte no se considera en el mismo artífice, sino en lo mismo artificiado, ya que el arte es recta razón de lo que se puede hacer; pues la actividad que pasa a materia exterior no es perfección del que hace, sino de lo hecho ... Para el arte no se requiere que el artífice obre bien, sino que haga bien la obra.

I-a II-ae q. 21 a 2 ad 2

En lo artificial, la razón se ordena a un fin particular ... en cambio en lo moral se ordena al fin común de la entera vida humana. *In Phys* II 4 (Cf. S T I q. 117 a 1c)

El arte imita a la Naturaleza, y la razón de esto es que el principio de operación del arte es el conocimiento; por lo cual las cosas naturales son imitables por el arte, ya que la naturaleza entera está ordenada a su fin por algún principio intelectual, de modo que la

obra de la Naturaleza parezca ser obra de la inteligencia, en cuanto que procede por medios determinados hacia fines seguros: lo cual imita el arte en su operación.

In De Div. Nom. c. IV lect. 5

Aunque lo bello y lo bueno sean lo mismo en el sujeto (ya que tanto la claridad cuanto la consonancia se contienen bajo la razón del bien), sin embargo difieren en la razón, pues lo bello añade sobre lo bueno una ordenación a la potencia cognoscitiva.

[Simbolismo y significación en la poesía y en el mundo]

DANTE, *De vulgari eloq.*

Si consideramos rectamente la poesía, no es otra cosa que ficción retórica compuesta en música.

Convivio II, 1

Se quiere saber que las escrituras se pueden entender y se deben exponer sobre todo por cuatro sentidos. Uno se llama literal, y es el que no se extiende más allá de la letra propia...; otro se llama alegórico, y es el que se esconde bajo el manto de estas fábulas, y es una verdad escondida bajo bella mentira... El tercer sentido se llama moral, y es el que los lectores deben ir buscando atentamente por las escrituras, para utilidad suya y de sus discípulos... El cuarto sentido se llama anagógico, esto es, sobre el sentido, y es cuando se expone espiritualmente una escritura que incluso en el sentido literal significa cosas elevadas de la eterna gloria.

III, 15

Es de saber que la moralidad es la belleza de la filosofía, pues así como la belleza del cuerpo resulta de los miembros en cuanto están debidamente ordenados, así la belleza de la Sabiduría, que es cuerpo de Filosofía, como se ha dicho, resulta del orden de las virtudes morales que hacen que plazca sensiblemente.

Par. I, 103

... las cosas todas
tienen orden entre sí, y esto es forma
que al universo a Dios hace semejante.

EL RENACIMIENTO

La mente renacentista: «todo puede ser uno»

En el Renacimiento, las «ideas estéticas», en sentido estricto, resultan escasas y poco fieles en relación con el gran contexto de esa época donde comienza el proceso que lleva, en desarrollo unitario, hasta su crisis final en nuestra propia época. Es preciso, pues, prestar atención, aunque sea muy brevemente, a los caracteres generales de la mentalidad renacentista, más o menos inconsciente; así se entenderá el carácter fragmentario y a veces paradójico que tuvieron sus afirmaciones conceptuales explícitas sobre temas de arte y belleza.

A nuestra época —analítica y desconfiada hasta sobre el valor mismo del lenguaje— se le hace muy difícil entender el lenguaje de aquella época, donde nacen grandes pretensiones a las cuales hoy día hemos ido renunciando: quizá nos parezca un lenguaje superficial, ingenuo, que toma y reúne todo, por lo que tiene de convergencia positiva y esperanzada, cegándose a las diferencias y contradicciones. Lo que se dice —y lo que se pinta, y lo que se construye, y lo que se hace, en general—, para ellos, es básicamente lo mismo; a la vez ciencia, poesía, teología, expresión del carácter personal; y tiende a lo mismo, a la captación de la totalidad —Dios, naturaleza, ideas, números, globo terráqueo, riqueza, poder político, saber histórico, cultura, elegancia—: con la confianza de que, a lo largo de un proceso esforzado de conquista y asimilación, *todo puede ser uno* —como dirá todavía inocentemente cierto personaje de Lope de Vega—. Nadie olvida que esta mentalidad histórica tiene su forma económica y social en el capitalismo que entonces arranca ya, esbozando las formas en que llegará a su extremo en nuestros días. Algunas de estas formas resultan especialmente significativas para una perspectiva estética: ante todo, la reducción homogeneizadora de toda realidad a algo abstracto, el dinero, el capital como fuerza sin forma concreta, que funciona cada vez más en cuanto futuro, en cuanto «crédito», volviendo del revés la visión del tiempo: cada vez cuenta menos lo que se tiene ya y cuenta más lo que se espera tener, el «presupuesto», hasta que se generalice la situación de vivir sobre deudas superiores al haber efectivo —y, por tanto, el porvenir esté siempre hipotecado: el incremento real de lo poseído será sólo el margen que quede después de descontar el pago de la usura—. Ello implica también el carácter de acumulación y concentración que acompaña al —real o aparente— crecimiento en el capitalismo: la competencia es mortal, y la tendencia general será hacia un decreciente número de entidades poseedoras, no vinculadas a personas, sino sólo a su propio capital, que exige, aunque sea sólo para sobrevivir, el máximo incremento de sus beneficios, recurriendo a cualquier forma de explotación productiva contra la tendencia a la baja en el margen de ganancia si se dejan las cosas sin cambiar.

Esto —que, por supuesto, no pretende ser una definición técnica del capitalismo— corresponde al creciente nuevo sentido en la producción renacentista de obras de arte visuales o lingüísticas: las formas pierden valor propio, y también valor como símbolo o alegoría —al modo medieval—, para verse, cada vez más, como signos o revestimientos de un proceso dinámico de creciente poder abstracto. En una sociedad más estática, como la alto-medieval, las formas correspondían, de modo fijo, a un estamento determinado, a una función —religiosa, comunitaria—: ahora la sociedad se hace más fluida, más ascensional, y las formas asumen un creciente papel de «máscaras» para situarse en un nivel social más elevado del que se está seguro de tener; el rico reciente, quiere pasar por linajudo; el escaso en medios, quiere pasar por acomodado; todo ello con gran cautela para no ser reprobado como suplantador, y con continuas contracorrientes y saltos atrás en el retorno a las formas de las clases ya desplazadas, igual que los herederos de los nuevos ricos enlazan matrimonialmente con los nobles empobrecidos.

El hombre parece creerse siempre capaz de más, aunque no por eso muestre un ánimo más alegre que el hombre medieval; en cuanto a un posible optimismo histórico, no se expresa sino a principios del siglo XVI —Erasmus, Lefèvre d'Étaples—, para verse en seguida bruscamente roto por la Reforma. Según el cliché del liberalismo decimonónico, el hombre del Renacimiento crecía ante sí mismo porque se emancipaba de las creencias religiosas; sin embargo, lo cierto es que el hombre del Renacimiento, aun siendo menos eclesial, y aun probablemente —pero es muy difícil medirlo— menos cristiano que el medieval, es religioso con una nueva intensidad más personal y más libre, a la que contribuye también el gran proceso místico que, iniciado con el franciscanismo, y pasando por los germánicos y holandeses, tendrá su último episodio en los reformadores carmelitas españoles. Recordemos dos famosos textos sobre el hombre, de finales del siglo XV: para Marsilio Ficino, el neoplatónico traductor de Plotino, el hombre es el «vicario de Dios», situado a la cabeza del mundo, como rector y como destino de éste; en cambio, para Pico della Mirandola, el hombre es un ser aparte, inventado por Dios después de haber agotado los esquemas ideales para el mundo, con destino de espectador, y más aún, de «camaleón» capaz de identificarse con los más variados seres del mundo. La idea bíblica de la creación del hombre va dejando paso a otra idea, más descristianizada, en ambos autores: el pecado original y la redención no entran en esta nueva imagen del hombre.

Pero conviene también recordar a otro autor —casi sería más propio decir, otro personaje— para conocer el nuevo modelo humano: Leon Battista Alberti, «hombre del Renacimiento» por antonomasia, en cuanto que supo hacer de todo, aunque sin quedar en nada como un gran creador, ni mucho menos como un «profesional»: una contracorriente aristocratizante, en el alma de aquella época de comerciantes enriquecidos, despreciaba el trabajo, y aún más las artes «mecánicas», con esfuerzo físico, propias sólo de gente servil y villana, en beneficio de las artes «liberales», en que

las manos sólo se manchaban de tinta. Ciertamente que Alberti construyó algún híbrido templo —«templo», ya más que «iglesia», con elementos de la Antigüedad superpuestos a una planta tradicional, en vísperas de la idea bramantiana del templo circular—, pero en su tratado sobre la arquitectura habla más bien desde la pura teoría —con extraños simbolismos animales para los edificios—, y lo mismo al escribir sobre la pintura. Pero lo que más importa es el retrato en que aparece enumerando sus innumerables *virtu*: jurisperito, autor de teatro, en latín, y de un tratado sobre la familia, en lengua vulgar, constructor de artilugios ópticos —cosa más importante que ser pintor—, músico y compositor eminente, y, con no menos ufanía, elegante *sportsman* capaz de hacer resonar una moneda contra la bóveda de una iglesia, de cabalgar con una vara en equilibrio en la mano, de saltar por encima de otro hombre a pies juntillas... Y quedan sin anotar algunas de sus principales cualidades: director de la ordenación urbanística de Roma con Nicolás V, máxima autoridad en topografía y en cifrados en clave para la diplomacia...

La ilusión de unidad del Renacimiento se irá desintegrando poco a poco —de hecho, el proceso sólo llega a su extremo en nuestro propio siglo—. Seguramente su primera ruptura es la política: la consolidación de las nacionalidades absolutas, introduciendo otra forma peculiar de capitalismo, el mal llamado «mercantilismo», alianza entre las Coronas y sus mercaderes y banqueros, con los metales preciosos como armamento en la «guerra de todos contra todos» (pero eso convendrá recordarlo más bien en el siguiente capítulo). Y, a su vez, no cabe duda de que ese nacionalismo contribuyó decisivamente a la ruptura de la Cristiandad en la Reforma. Otras rupturas irán apareciendo —la del público de arte como élite y masa marginada—, pero antes nos conviene considerar los casos de tres artes por separado, también a efectos de anotar algunas de sus respectivas «ideas estéticas», en sentido explícito de «conceptos», pues la idea general de arte (que incluya a la vez un poema, un cuadro y una sonata) es algo que sólo empieza a esbozarse, y muy lejanamente, a partir del siglo XVI.

El sentido literario del Renacimiento

Empecemos por sumarizar lo ocurrido en el campo literario: por lo que toca a las «ideas», ya desde Petrarca se observa un bienaventurado eclecticismo que agrega conceptos muy heterogéneos como si de hecho no formaran más que una sola concepción. Horacio es la principal fuente —la *Poética* aristotélica asumirá autoridad canónica ya entrado en siglo XVI, es decir, correspondiendo al siguiente apartado en estas páginas—; de él, y de otros clásicos latinos, procede un principio como el de la imitación en la poesía (*ut pictura poesis*), para nosotros bien difícil de conciliar con el concepto, también entonces tópico, de la inspiración —recuérdese el *Ion* platónico—, en cuanto «furor divino», fiebre enajenadora de éxtasis, que da al poeta su autoridad, nada

personal, sino delegada de lo celeste. En todo caso, ese concepto de imitación pictórica podría estar menos alejado que el de inspiración de otra idea entonces dominante: la poesía es *fermosa cobertura* —como dice el marqués de Santillana— de la verdad, que hay que ir desvelando a través de las bellezas poéticas. ¿Para qué tal *striptease*? Según Platón, la verdad no se podía contemplar cara a cara: había que mirar hacia su luz mitigada por la pantalla de la belleza. Sí, pero también hay aquí otro sentido que responde a la nueva mentalidad burguesa: que algo vale sólo en cuanto requiere un esfuerzo —incluso un trabajo que, si es mecánico, se encarga y paga a otro: lo que lleva a la actual idea del «mérito», de la dificultad por la dificultad, según la cual una pintura tiene más valor si la ha hecho un mutilado moviendo el pincel con la boca—. Y, como complemento, la idea de la *fermosa cobertura* implica también que la belleza tiene que ser difícil, para quedar sólo como propiedad de una minoría, a modo de nuevo blasón de nobleza. Lo peor que se podrá decir de una poesía en el Siglo de Oro es que sea «llana», a la vez «fácil» y «baja»: *Con razón Vega, por lo siempre llana*, insulta Góngora a Lope.

Al principio, sin embargo, esto no es tanto cuestión de dificultad jeroglífica cuanto de exquisitez depurada; incluso, antes de la total recaída aristocratizante del Barroco, el ideal, desde Petrarca a Boscán, era un lenguaje de «estado medio» —«clase media», diríamos en nuestra terminología, aunque entonces no existiera propiamente tal hecho sociológico—, con palabras no demasiado insólitas, pero tampoco vulgares, y con fraseo suavemente latinizante, pero sin calcar demasiado el hipérbaton clásico. La gracia está en el acrisolamiento de la expresión, puliendo los matices del mismo tema inevitable —todo el enorme *Canzoniere* de Petrarca, más de cuatrocientas composiciones, se limita al tema Laura, en dos variantes: Laura viva y Laura después de muerta (aparte de que probablemente Laura no existió nunca)—. El valor está precisamente en el aquilataamiento de la voz, girando sobre el concepto de la *madonna* ideal, preparado —según anticipamos— por el *dolce stil novo*.

Ese estilo, que a nosotros más bien nos aburre, por mucho que reconozcamos el valor de semejante ejercicio para el lenguaje poético, tenía pleno sentido entonces porque la poesía también era ciencia y filosofía, con los mismos títulos de dignidad intelectual. El poeta podía ser el tipo más característico de lo que hoy llamaríamos «intelectual»: el humanista —el asesor intelectual, el ennoblecedor cultural, el maestro de cortesía— era poeta en latín —Petrarca murió convencido de que sería famoso por los siglos gracias a su poesía latina, que hoy nadie lee, no por esa concesión a lo *volgare* que era el *Canzoniere*—. En efecto, la poesía se centraba en una ascensión platónica hacia un cielo al que le quedaba poco de cristiano; y, aunque no se dijera tan explícitamente, también llevaba en sí, en su propia forma (en sus «números», como dirían luego los barrocos), la armonía pitagórica que también vimos que fue heredando Platón.

No nos dejemos desorientar, pues, por el hecho de que las ideas teóricas sobre literatura sean, en el Renacimiento «ascendente» —digamos, incluyendo las dos o tres primeras décadas del siglo XVI—, tan heterogéneas desde nuestro punto de vista: la poesía era el saber, la filosofía —no hubo en el Renacimiento, en cambio, grandes tratados técnicos de metafísica, con carácter de novedad, ni interés por la pura especulación abstracta—, y, por consiguiente, no tenía por qué justificar su existencia ni su dignidad, sino que, todo lo más, se aplicaba algún viejo tópico de la Antigüedad para evitar escrúpulos. Ahora: al decir «la poesía», no pensemos tanto, al modo actual, en unos poetas originales, en una masa de creación nueva, cuanto en la administración del legado de la poesía clásica, que se supone que los poetas nuevos creen imitar y continuar devotamente —aunque de hecho hagan otra cosa—. Sólo poco a poco lo clásico irá siendo visto como superable: a mediados del siglo XVI, Fray Luis de León dirá que

... [a] *lo antigo*
supera y pasa el nuevo
estilo...,

como incitación para trabajar. En conjunto, sin distinguir demasiado si a título de albacea testamentario o de creador personal, el personaje que luego se llamará, a la francesa, «hombre de letras» es el protagonista estético del Renacimiento ascendente. Incluso económicamente, nos admiran las escasas informaciones sobre los pingües ingresos de aquellos hombres a los que «se rifaban» entre los magnates de las diversas ciudades en competencia; sólo desde la entrada del siglo XVI les aventajarán algunos grandes artistas.

La «Idea» en la pintura

La relación renacentista entre «idea» y «arte» resulta aún más clara en la pintura que en la literatura, siendo análoga: la pintura es entonces, en sí misma, «idea», un experimento intelectual, un intento de captación y análisis mental de la realidad, mostrándola atemperada al mundo de ideas —platónico o plotiniano— y al orden de la armonía formal —más o menos pitagórico—. Al lado de eso, resulta trivial lo poco que hay de conceptos explícitos sobre la esencia de la pintura: junto al gran arranque del proceso pictórico, desde —digamos— Giotto a Masaccio, apenas cabe poner sino el manual de taller de Cennino Cennini, cuyas sugerencias, si son a veces interesantes, lo son precisamente gracias a lo que tienen de heterogéneas e inconsecuentes entre sí (como señalamos que ocurre a mayor escala en lo literario). También como en lo literario, la pintura asume funciones de ciencia y de saber teórico —incluso filosófico y matemático—, sólo que, por su propia naturaleza, le corresponde mayor dosis en el orden de la experimentación técnica. El taller cumple también funciones de laboratorio de óptica: el

ideal, que va pasando de una generación pictórica en otra, es el de la duplicación de la realidad como modo de tomar posesión de su esencia. El carácter intelectual de esta pretensión se manifiesta en la creciente primacía del estudio de las condiciones generales del espacio, la perspectiva, subordinando a ello la volumetría de cada cuerpo por separado. El ideal es escenográfico: el cuadro querría ser como la apertura de una ventana —o mejor, de una puerta— hacia la prolongación de nuestro espacio en una escena de alto dramatismo, no sorprendida en desorden de realista espontaneidad —como en *Las Meninas* y en el impresionismo—, sino centrada y ordenada en una disposición armónica y significativa a la vez. La perspectiva no incluye sólo el «cajón» de líneas en fuga hacia el centro del horizonte, formando un teatrillo, sino la organización misma de la *istoria*. Ya Giotto intenta, y Masaccio logra, organizar a los personajes en círculo, con algunos dándonos la espalda, para ofrecer el momento clave del tema: pronto se llega al extremo de la efectividad en la presentación de la *istoria* mediante lo que Alberti llama la *prospettiva legittima*, que implica el enganche del contemplador al asunto gracias a un personaje marginal que nos mira, con los ojos a la altura de su horizonte y de nuestros ojos. Y no cabe olvidar que, por lo que toca a la iconografía misma, ahora surge el cuadro con «programa» dictado por el humanista asesor del cliente, detallando el tema, a menudo conforme a unos determinados versos de un clásico, con pedantesca precisión de mitología, que a veces ha dado lugar a difíciles investigaciones por parte de los actuales detectives de la historia del arte. (Por ejemplo, la identificación de los «programas» de *La Primavera* y *El nacimiento de Venus* de Botticelli ha enfrentado en fecundo desacuerdo a varios de los mayores eruditos del arte.) Al lado de esta intelectualización de la pintura, casi es mejor pasar en silencio los más bien tardíos textos teóricos, como el de Leon Battista Alberti o el de Leonardo, que, por otra parte, consumen buena parte de su energía en defender el *status* social del pintor, humillado al lado del «intelectual», por ser un trabajador de «artes mecánicas». Las pretensiones de sabiduría y ejercicio intelectual por parte de la pintura resultan todavía muy confusas, y en cuanto a su valor de experimentación, la época no podía estimarlo debidamente: todavía no ha llegado la «ciencia nueva», y por entonces el progreso técnico tiene lugar, oscuramente, en pequeños, aunque decisivos, arreglos en los procedimientos agrícolas y artesanales —y aún más inevitablemente, en el arte de la guerra—. Se explica así que Leonardo se extienda tanto en un punto seguro para la dignificación de la pintura: en la comparación con la escultura, donde el sudor se mezcla con el polvo, mientras que cabe decir que el pintor no toca la materia —si no es por interposición del pincel, después que se la preparan los aprendices—. Ya aludiremos a cómo este complejo de inferioridad social de la pintura tendrá todavía una larga historia: por ahora, el magno proceso de la duplicación ilusionista de la realidad —aunque convencional, por ser monocular, sólo para tuertos, y por su colorismo de «cromo»— llega a su plenitud y su crisis en Rafael sin que nadie ponga en claro su razón de ser. En Florencia, Marsilio Ficino parecía no mirar a su alrededor para buscar alguna realización

de su neoplatonismo en los artistas: éstos tampoco parecen enterados de sus teorías, que sólo aparecerán citadas un siglo más tarde por tratadistas de arte. Y sin embargo, la pintura es el ámbito donde más claramente se ha manifestado la hegemonía —estudiada por Panofsky— de la «Idea» en el Renacimiento: Idea como razón de Dios, como ideas platónicas, como ideas matemáticas —ley pitagórica del mundo—, como idea de lo esencial en cada especie, como ideal de lo mejor elegido entre la variedad..., y todo ello, como posesión de la realidad natural, que —se cree— nunca es pura materia en bruto, sino que está orientada y formalizada hasta su más oscura raíz por la irradiación de la mente divina. Cuando Brunelleschi o Alberti causaban pasmo con artilugios en que, mirando por un agujero, se veía reproducido, por ejemplo, san Giovanni (el Baptisterio) de Florencia, con las nubes moviéndose por el cielo, aquello era un paso hacia la posesión y el dominio de la realidad por la mente, ascendiendo hacia la clave ideal, en una línea en cuya parte superior estaba la Academia Platónica florentina citando el *Timeo*, el libro que Rafael pone a Platón bajo el brazo en su *Escuela de Atenas*.

La arquitectura en crisis

La consideración de la mente renacentista se hace especialmente difícil al atender al territorio de la arquitectura, porque ahí, desde el arranque, se observa una pérdida de la admirable unidad del gótico: la voluntad de unificación que decíamos que hay en el Renacimiento, se reduce ahí a la apelación a ciertas formas geométricas, sacrificándose en cambio el ser mismo de la arquitectura a las conveniencias de propaganda social que ya indicábamos como propias de la incipiente estructura capitalista. El gótico, en efecto, tenía la doble unidad funcional de su transparente adecuación a una finalidad humana —la catedral, o, incluso, la cómoda casa de la más temprana burguesía germánica— y de su uso de un material en formas escuetas —la ojiva, que no sólo ha de entenderse en función de la piedra, sino también del vidrio, por el cual el muro puede reducirse al mínimo en beneficio de una luminosidad que sea, a la vez, pintura y relato—. En el Renacimiento, en cambio, la arquitectura más bien oculta la función práctica del vivir para exaltar la excelencia genial —la *virtù*— de los nuevos grandes hombres, disimulando las bajezas de la conveniencia cotidiana y creando, en cambio, una legitimación cultural del advenedizo económico, con recurso al mundo de la Antigüedad clásica. Pero de la arquitectura griega se sabía muy poco, y tampoco hubiera servido para nada el modelo de los templos; la romana, en cambio, venía demasiado grande y aparecía en maltratadas carcasas de ladrillo. Entonces, a la vez que en teoría se recuperaba a Vitruvio, lo que se hizo en la práctica fue *citar*, incrustar elementos sueltos, capiteles fuera de contexto, columnas aplanadas en forma de pilastras o sosteniendo arcos que jamás tuvieron que ver con ellas... Básicamente, el *palazzo* seguía siendo una fortaleza para las luchas con las demás familias nobles, pero con un toque de ennoblecimiento cultural, consistente no

sólo en el pegamento aludido de referencias a la arquitectura clásica, sino en una ordenación geométrica de sentido pitagórico: planta posiblemente cuadrada, y, sobre todo, fachada en *tres* niveles, de los que sólo correspondía realmente a un piso el central, el *piano nobile*, el «principal», con los salones, a veces de grandes cortinajes pintados en la pared; en el nivel inferior se obtenía otro vergonzante pisito, el *mezzanino*, el «entresuelo», que sólo se echaba de ver desde fuera en algún ventanuco irregular; en el nivel superior reinaba la jungla de pasadizos y escaleras del espacio donde realmente se habitaba, sin tanto frío como en el «principal».

Pero quizá la falta de unidad era aún mayor en lo que había sido el arquetipo de unidad del gótico: la catedral, donde cada elemento (pensamos en el caso central del Florencia), campanario, nave, cúpula, baptisterio, podía estar encargado por un gremio diferente —lo que explica la separación incluso física, y aun antilitúrgica en el caso del baptisterio, que lógicamente debería ser parte de la entrada, del atrio—. Aparece entonces un nuevo tipo de arquitecto, que ya no es el tradicional maestro de obras: primero, se nombra arquitecto a un pintor o escultor acreditado, como tácitamente convencidos de la unidad ideal de toda actividad productiva —y es famoso el caso de Giotto, erigiendo el campanario de la catedral florentina, aunque sin duda gracias a la sabiduría artesanal de sus constructores—. Pero luego se pasa al arquitecto propiamente dicho, el gran inventor intuitivo de una fórmula genial —pensamos en Brunelleschi y la cúpula de la misma catedral—. Brunelleschi había sido un excelente escultor, pero su proyecto de cúpula no tiene nada que ver con una experiencia de las manos, sino que es una sublime ocurrencia teórica para cuya realización hicieron falta nuevas técnicas de construcción, que, a diferencia de las góticas, no se echan de ver en el resultado final —así, el gran cinturón que ciñe ocultamente todo el tambor, y que requería un nuevo estado de la tecnología, o el procedimiento de andamiaje móvil para ir elevando la cúpula en espiral, sin el antiguo encofrado total—. La novedad técnica produce incluso un «conflicto laboral», que cuenta confusamente Vasari: los operarios se le declaran en huelga, pero Vasari les obliga a capitular empleando un pequeño grupo de «esquiroles» lombardos altamente especializados. Y, detalle decisivo, el acabado interior de la cúpula, en vez de poder ostentar la belleza gótica de la piedra al desnudo, tapa con un feo revoque su material, menos noble, ya mero relleno dentro de un proyecto donde lo que cuenta es el acierto técnico de la idea de conjunto y de su método ingenieril, no el despliegue del material ennoblecido por la talla del cantero.

Así, en la teoría arquitectónica, donde destaca Alberti, se elude toda base utilitaria para introducir, en cambio, cuestiones tan peregrinas como la de la «imitación» —así, las aberturas o los costillares del edificio corresponderían a los de los animales—, y se justifica la aplicación de formas ajenas a la razón del edificio, no sólo como homenajes a la arquitectura antigua, sino por motivos cabalístico-pitagóricos. Es la tendencia que,

como anticipábamos, llevará al intento de sustituir la planta en cruz latina, en las iglesias, por el círculo, alguna vez presentado como tal, otras veces combinado con la cruz griega de brazos iguales.

Análoga dispersión y mezcla de criterios se observa en el urbanismo, abandonando la forma gótica con la catedral como centro y las calles apretadas: primero, por la polaridad «Iglesia-municipalidad», pero luego también por otros factores de la nueva sociedad, tales como la conveniencia de ensanchar las calles para más rápido paso de tropas en caso de batallas, o de descentralizar la ciudad en barrios análogos, para dispersar los posibles motines populares —enfrentando, de paso, a esos barrios entre sí—, junto con la larga indecisión de los ricos sobre si vivir todos en la misma área, o dispersarse por la ciudad, o retirarse a las afueras; y, tratando de imponerse sobre todos estos factores, los esquemas ideales de la ciudad circular o de la cuadrícula hipodámica... De todo eso, el espíritu renacentista dará un salto a la «idea» pura de ciudad —y de sociedad— en la *Utopía* («ningún sitio», en griego), de Tomás Moro (1516). Si la ciudad no puede articular orgánicamente los edificios, los edificios ahora ya no pueden articular las artes plásticas como parte de su cuerpo: en pintura, aparecen los cuadros «de colgar», no necesariamente relacionados con la pared en que queden, e incluso se sobreprecian los cuadros de poco tamaño y los *bibelots* de arte, tipo Cellini, porque, en cuanto portátiles, serán una suerte de «valores al portador» a negociar ventajosamente en otro lugar.

Pero la dispersión del empuje de unificación renacentista, aunque en arquitectura sea muy temprana, pero la conciencia general más bien llegará a ser evidente cuando pase ese efímero y discutible cenit de «clasicismo» que, para las artes visuales, podríamos situar en la prematura muerte de Rafael (1520) —Leonardo muere un poco antes, pero espiritualmente entra en la época siguiente—. Se acaban de publicar *El Príncipe*, de Maquiavelo; *El Cortesano*, de Castiglione; el *Orlando furioso*, de Ariosto; pero, en 1517, Lutero fija sus tesis en la catedral de Wittenberg, iniciando la Reforma, que alguien ha llamado «el Renacimiento nórdico», pero que más bien es antirrenacentista. Se entra en otra época, aunque, en el caso español, todavía hay que esperar hasta alrededor de 1530 para que la poesía se haga renacentista —eso sí, con el más fiel petrarquismo—. A esa época reservamos otro capítulo.

[La poesía, artificio elevado y velo de la verdad]

PETRARCA, *Epistola de rebus familiaribus* X, 4

Poco falta para que diga que la teología es una poética sobre Dios. Que a Cristo se le llame tan pronto león, como cordero, como gusano, ¿qué es sino poético?... Y ¿qué otra cosa dicen las parábolas del Salvador en el Evangelio, sino un discurso ajeno a los sentidos, o, para expresarlo con una palabra, un alieniloquio, lo que llamamos alegoría con vocablo más usado? Y de tal discurso está tejida toda la poética. Pero el tema es diferente... Parece bien aplacar a la divinidad con palabras altisonantes y lejos de todo estilo de hablar plebeyo y público, ofrecer súplicas sagradas a lo alto, dotadas de ritmo, que tengan amenidad y alejen el tedio. Esto ciertamente conviene hacerlo en forma no vulgar, sino artificiosa, exquisita y nueva: que, como en griego se llamó «poetices», los que la usaban se llamaron poetas.

Epistolae seniles XIII, 2

El oficio [del poeta] es fingir, esto es, componer y adornar la verdad de las cosas, tanto mortales, como naturales, como cualesquiera otras, darles colores artificiosos, y cubrirlas con el velo de una amena ficción, apartado el cual, la verdad resplandece, tanto más grata cuanto más difícil sea de buscar.

[La inspiración, conciliada con los preceptos]

BOCCACCIO, *Genealogia deorum gentilium* XIV, 7

La poesía... es un cierto fervor de inventar y escribir exquisitamente, o de escribir lo que se inventa... Los efectos de este fervor son sublimes, impulsando a la mente al deseo de decir, formando invenciones peregrinas e inauditas, componiéndolas, meditadas, en un orden determinado, adornando lo compuesto en un contexto inusitado de palabras y frases, envolviendo la verdad con un velo fabuloso y apropiado... Además, aunque urge a los ánimos en que está infusa, rara vez ese impulso logra algo admirable, si faltan los instrumentos para llevar a cabo lo meditado, esto es, los preceptos de la gramática y la retórica, de que es conveniente tener plena noticia... Pura poesía es cuanto se compone y expone exquisitamente bajo velo.

XIV, 13

Digo que los poetas no son embusteros. Pues es propio de los embusteros, a mi juicio, una falacia muy semejante a la verdad, por la cual algunos deforman y expresan la falsedad... Las ficciones de los poetas no se parecen en nada a las variedades de la mentira, porque no tienen intención de engañar a nadie fingiendo.

[De un manual práctico]

CENNINO CENNINI, *El libro del arte* (II), I cap., I sección

... Adán empezó a cavar y Eva a hilar. El hombre luego siguió muchas ocupaciones útiles, algunas más teóricas que otras... alguna tiene la teoría como base, unida a la habilidad de la mano: esta ocupación se llama pintura, que requiere imaginación y habilidad manual, para descubrir cosas no vistas, escondiéndolas bajo la sombra de objetos naturales, y fijarlas con la mano, presentando a la vista lo que no existe. Y justamente merece ser entronizada detrás de la teoría, y ser coronada con la poesía. La justicia está en esto: al poeta, su teoría, aunque sólo tenga una, ya le hace digno, y es libre de componer y unir o no, según le place, conforme a su inclinación. Del mismo modo, al pintor se le da libertad para componer una figura, de pie, sentada, medio hombre, medio caballo, como le place, conforme a su imaginación. Entonces, o por amor a quienes sienten deseo de entender, o como medio de embellecer esas teorías fundamentales con alguna joya, para presentarlas con realeza, sin reserva; ofreciendo a esas teorías el poco entendimiento que Dios me haya concedido, yo, Cennino, hijo de Andrea Cennini de Colle di Val d'Elsa —(me eduqué en esta profesión doce años con mi maestro, Agnolo di Taddeo de Florencia, y su padre se bautizó bajo Giotto, y fue su seguidor veinticuatro años, y ese Giotto cambió la profesión de pintar del griego al latín, y la puso al día, y tuvo más completa maestría que nadie desde entonces)—, para ayudar a los que quieran entrar en la profesión, anotaré lo que me enseñó el dicho Agnolo, mi maestro, y lo que he probado con mi mano...

XXVIII

... El más perfecto guía que puedes tener... está en la puerta triunfal de copiar de la Naturaleza. Y eso supera a todos los demás modelos... No dejes de dibujar algo cada día...

XXIX

Tu vida debe estar siempre ordenada como si estudiaras teología o filosofía u otras teorías, esto es, comer y beber moderadamente... cuidando la mano, sin esfuerzos como levantar piedras pesadas... Otra causa que puede hacer vacilar tu mano y temblar más

que las hojas en el viento, es entregarse demasiado a la compañía de mujeres. Volvamos a nuestro tema. Ten una especie de caja hecha de cartón o madera delgada, como para meter un folio real...

CIV

... Hacer un panel es relativamente un trabajo de caballero, pues puedes hacer lo que quieras vestido de terciopelo.

[La perspectiva como juguete ilusionista]

ANTONIO MANETTI

... Filippo [Brunelleschi] expuso y practicó lo que los pintores llaman hoy perspectiva, porque es parte de la ciencia que trata de establecer racionalmente las diferencias de tamaño que ven los hombres en objetos lejanos y cercanos... y que asigna a las figuras y otras cosas el tamaño que les corresponde, a la distancia a que se muestran. De Filippo procede la regla que es base de todo lo que se ha hecho luego. Esto es más notable, porque no se sabe si los pintores antiguos de hace siglos, que se supone que eran buenos artistas en la época en que la escultura estaba a tan alto nivel, conocían la perspectiva y la aplicaban dándose cuenta ... La primera obra en que la mostró fue un pequeño panel, de media braza cuadrada, en que pintó la iglesia de San Giovanni de Florencia. Pintó el exterior de la iglesia y cuanto se puede ver de una ojeada. Parece que para hacer esta pintura entró unas tres brazas dentro de la puerta central de Santa Maria del Fiore. El panel se hizo con mucho cuidado y tan exactamente, en los colores del mármol blanco y negro, que ningún miniaturista podría haberlo hecho mejor... Para la lejanía y la parte que representa al cielo, donde los bordes de la pintura se funden en el aire, Filippo puso plata quemada, de modo que reflejara el aire y el cielo de verdad, y las nubes, reflejadas en la plata, se movieran con el viento al soplar.

El pintor de tal perspectiva supone que ha de verse desde un solo punto, fijado en referencia a lo alto y lo ancho de la pintura, y a la distancia adecuada. Visto desde otro punto, el efecto de la perspectiva se distorsiona. Así, para impedir que el espectador cayera en el error de elegir su propio punto, Filippo hizo un agujero en la pintura en el punto en que la vista de la iglesia de S. Giovanni está directamente enfrente del ojo del espectador, que podría estar en el pórtico central de Sta. Maria del Fiore para pintar la escena. El agujero era tan pequeño como una lenteja en el lado pintado, y por detrás del panel se ensanchaba en forma cónica hasta el tamaño de un ducado o poco más, como la copa de un sombrero de paja de mujer. Filippo hacía que el observador pusiera el ojo en el lado más ancho y que se hiciera sombra al ojo con la mano, mientras con la otra mano se le decía que sostuviera un espejo al otro lado, de tal modo que el cuadro se reflejara

en él. La distancia desde el espejo a la mano de junto al ojo tenía que estar en una proporción dada a la distancia entre el punto donde estuvo Filippo al pintar y la iglesia de San Giovanni. Cuando se miraba así, la plata quemada antes mencionada, la perspectiva de la plaza y la fijación del punto de vista hacían completamente real la escena.

... En tal trabajo [las excavaciones] Filippo pasó varios años... y empezó a distinguir las características de cada estilo, tal como jónico, dórico, toscano, corintio y ático, y usó esos estilos en los momentos y lugares que más le convino, como puede verse en sus edificios.

[La alienación de la arquitectura]

L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria* (Proemio)

El edificio es un cierto cuerpo hecho, como todos los demás cuerpos, de diseño y de materia: el uno se produce por el ingenio, la otra por la naturaleza, por donde se procede con aplicación de mente y de pensamiento, y en la otra con arreglo y selección.

VI, 2

Al levantar los ojos al cielo y observar las maravillosas obras de Dios nos maravillamos más de él por las cosas bellas que vemos que por su utilidad que percibimos.

La belleza es algo bello como por sí mismo y naturalmente difundido por todo el cuerpo bello, mientras que el ornamento parece que sea algo pegadizo y añadido, más bien que natural o suyo propio.

IX, 5

La belleza es cierto consenso y concordancia de las partes en cualquier cosa en que se encuentren esas partes, cuya concordancia se obtenga de tal modo con determinado número, acabamiento y colocación, tal como la buscaba la gracia [*leggiadria*], esto es, el principal intento de la Naturaleza.

.....

Los antiguos... se propusieron la imitación de la Naturaleza... Así inventaron tres maneras de adornar un edificio y les dieron nombres tomados de sus primeros inventores. Uno era más apto para la fuerza y la duración, y le llamaron dórico; otro más adelgazado y hermoso y le llamaron corintio; otro una especie de mezcla de estos dos y le llamaron jónico. Luego, observando que esas tres cosas que ya hemos nombrado, el número, acabamiento y colocación, eran lo que principalmente llevaban a hacer bello el conjunto, encontraron cómo usarlo mediante un examen de las obras de Naturaleza, y, según imagino, siguiendo estos principios. Lo primero que observaron, en cuanto al

número, es que era de dos clases, par e impar, y usaron ambos, pero en diferentes ocasiones: pues, por imitación de la Naturaleza, nunca hicieron las costillas de su estructura, esto es, las columnas, ángulos y demás, en números impares, como la propia Naturaleza había hecho en algunos casos, y no se encontrará un animal que esté de pie o camine sobre un número impar de patas. Por el contrario, hicieron las aperturas siempre en números impares, como ha hecho la misma Naturaleza en algunos casos, pues aunque en los animales ha puesto una oreja, un ojo y un agujero de la nariz en cada lado, sin embargo, la gran apertura, la boca, la ha puesto sola en medio. Pero entre esos números, sean pares o impares, algunos parecen mayores favoritos de la Naturaleza que otros y más celebrados entre los doctos, lo cual han tomado los arquitectos para la composición de los miembros de sus edificios, porque se dice que están dotados de algunas cualidades que les hacen más valiosos que otros...

.....

El edificio es casi como un animal, así que para acabarlo y determinarlo hay que imitar a la Naturaleza.

.....

El juicio que hagas, de que alguna cosa sea bella, no nacerá de la opinión, sino de un discurso y de una razón que tendrá dentro, nacidos junto con el alma, lo que se ve que es así porque nadie que mire las cosas feas y deformes no se siente en seguida ofendido por ellas y no las odia.

[La pintura, como análisis óptico]

L. B. ALBERTI, *Della pittura* III

Los pintores... deberían saber que circunscriben los planos de la pintura con sus líneas, y cuando han llenado con color esas superficies dibujadas, no falta más que presentar las formas de los objetos en esa superficie como si fuera de cristal transparente, de tal modo que la pirámide visual pasara a través de ella —si hubiera cierta distancia con ciertas luces y una cierta estancia en el centro— hacia el aire y sus demás posiciones. Todo pintor muestra que es así cuando, llevado por la Naturaleza, se sitúa a una distancia de lo que pinta, casi como si buscara el punto y ángulo de la pirámide visual desde el cual se puede observar mejor los objetos pintados. Pero como vemos que es una sola superficie de pared o de panel en que el pintor trata de representar varias superficies incluidas en la pirámide visual, lo mejor es que corte esa pirámide en algún sitio, de modo que pueda presentar semejantes siluetas y colores.

II

La historia moverá el ánimo cuando los hombres allí pintados presenten mucho su movimiento de ánimo... Lloremos con quien llora y riemos con quien ríe y dolámonos con quien se duele.

[El arquitecto como genio]

VASARI (sobre Brunelleschi)

Los cónsules se quedaron en la cámara de audiencia, confusos por las difíciles soluciones propuestas por los otros artistas y por el proyecto de Filippo. Les parecían absurdas sus ideas, y pensaban que había dos razones por las que debía fracasar: primero, por hacer la cobertura doble (que significaba una masa tremenda), y en segundo lugar, por elevar la cúpula sin encofrado. En cuanto a Filippo, que había pasado tantos años estudiando para obtener el encargo, no sabía qué hacer y estuvo tentado más de una vez de dejar Florencia... De hecho, les podría haber mostrado un pequeño modelo que había hecho del proyecto, pero se resistía a hacerlo... Fue entonces cuando surgió la discusión sobre el huevo. Ocurrió así. Querían que Filippo explicara su intención con detalle y mostrara su modelo como los demás habían hecho. Él no quería, pero sugirió a los demás maestros, extranjeros y florentinos, que quien pudiera poner de pie un huevo en un trozo liso de mármol debería construir la cúpula, porque eso mostraría qué inteligente era. Buscaron entonces un huevo y los artistas, uno tras otro, trataron de ponerlo de pie, pero no lo lograron. Entonces le dijeron a Filippo que lo hiciera, y él, tomando el huevo, le cascó cuidadosamente el fondo en el mármol y lo hizo mantenerse derecho. Los demás se quejaron que también podrían haberlo hecho ellos, y Filippo, riendo, les replicó que también habrían sabido cómo hacer la bóveda de la cúpula si hubieran visto su modelo o sus planos. Entonces decidieron que se diera a Filippo la tarea de llevar adelante la obra, y se le dijo que diera más detalles a los cónsules y tutores. Entonces se fue a casa y escribió lo que pensaba tan claramente como pudo en un papel, para dar al tribunal.

[Nueva vigencia de la armonía clásica]

LUCA PACIOLI, *Divina proportione* (ed. Winterberg, 1889, 131)

Primero hablaremos de la humana proporción respecto a su cuerpo y miembros, porque del cuerpo humano deriva toda medida con sus denominaciones y en el mismo se encuentran toda suerte de proporciones y proporcionalidades, con el dedo del Altísimo, mediante los secretos intrínsecos de la Naturaleza... Los antiguos, considerada la debida

proporción del cuerpo humano, disponían todas sus obras máximas, los templos sacros, según su proporción. Porque en él encontraban las dos principalísimas figuras sin las cuales no es posible obrar nada, esto es, la circular, la más perfecta y más capaz de todas las de igual perímetro, y la otra, la cuadrada equilátera.

... Pero el cuánto precisamente, en proporción segura, nos es desconocido, puesto que «el arte de imitar la Naturaleza en cuanto cabe» nunca nos puede ser conocido, sino tal como nos sea concedido por el Altísimo, como dice Platón en su *Timeo*, y ciertamente por secreto propósito suyo: «Estas cosas sólo son conocidas por Dios y por aquel que sea amigo de Dios.»

[El hombre, vicario de Dios y centro del universo]

MARSILIO FICINO, *Theologia platonica* (1482)

El hombre es verdaderamente el vicario de Dios, puesto que habita y cultiva todos los elementos y está presente en la tierra sin estar ausente del éter. Usa no sólo los elementos, sino también todos los seres animados que pertenecen a los elementos: los animales de la tierra, del agua y del aire, para su alimento, comodidad y placer; y los seres más elevados del cielo, para el conocimiento y para los prodigios de la magia. No sólo hace uso de los animales, sino que los rige. ... El hombre no sólo rige a los animales por la fuerza: también los gobierna, los guarda y los educa. La providencia universal pertenece a Dios, que es la causa universal. Por eso el hombre, que es la providencia general de todas las cosas, vivas e inanimadas, es una suerte de Dios. Ciertamente es el dios de los animales, pues hace uso de todos ellos, los rige a todos e instruye a muchos de ellos. Es también obvio que es el dios de los elementos, pues los habita y cultiva todos. Finalmente, es el dios de todas las materias, pues las maneja, las cambia y les da forma a todas ellas. Quien gobierna el cuerpo de tantos y tan importantes modos, y es vicario del Dios inmortal, sin duda que es inmortal.

Pero esas artes, aunque configuran la materia del mundo, rigen a los animales e imitan así a Dios, artífice de la Naturaleza, son, sin embargo, inferiores a las artes que, imitando la regla divina, se ocupan del gobierno humano. Los animales, por sí solos, apenas son capaces de cuidarse de sí mismos ni de su prole. Sólo el hombre abunda en tal perfección, que primero se rige a sí mismo, algo que no hace ningún animal, y después rige la familia, administra el Estado, gobierna a las naciones y rige el mundo entero. Como si hubiera nacido para regir, no soporta ninguna clase de esclavitud. Más aún: sufre la muerte por el bien común, cosa que no hace ningún animal. Pues el hombre desprecia las ventajas mortales, confiado en la firmeza del bien común y eterno.

Algunos pensarán que esas artes pertenecen a la vida presente, y que no es necesario tanto cuidado para la vida presente, sino que debería dedicarse a la imitación de la divina providencia. Consideremos, pues, las artes que no sólo son superfluas para la vida corporal, sino que son muy dañosas para ella, tales como todas las artes liberales, cuyo estudio debilita el cuerpo y estorba la comodidad de la vida: el sutil cálculo de números; el curioso dibujo de figuras; los oscuros movimientos de líneas y la impresionante consonancia de la música; la prolongada observación de las estrellas; la averiguación de las causas naturales; la investigación de las cosas antiguas; la elocuencia de los oradores, y la locura de los poetas. En todas esas artes la mente del hombre desprecia el servicio del cuerpo, ya que la mente a veces puede, e incluso es capaz de empezar ya ahora a hacerlo, vivir sin la ayuda del cuerpo.

Un punto sobre todo debería notarse: que nadie entiende cómo y de qué manera se produce la hábil obra de un inteligente artífice, a no ser que tenga un genio artístico semejante. Ciertamente, nadie podría entender cómo construyó Arquímedes sus esferas de bronce y les dio movimientos como los movimientos celestes, a no ser que estuviera dotado de un genio semejante. Quien puede entenderlo porque tiene un genio semejante, tan pronto como lo ha entendido, sin duda podría construir otras iguales, con tal que no le faltara el material adecuado. Entonces, puesto que el hombre ha observado el orden de los cielos, cuando se mueven, y a dónde avanzan y con qué medida, ¿quién podría negar que el hombre posee, como quien dice, casi el mismo genio que el Autor de los cielos? ¿Y quién podría negar que el hombre, en cierto modo, sería capaz también de hacer los cielos si pudiera obtener los instrumentos y el material celeste, puesto que incluso ahora los hace, aunque de material diferente, pero también con un orden muy semejante?

Hemos mostrado que nuestra alma, en todos sus actos, intenta con todas sus fuerzas alcanzar el primer don de Dios, esto es, la posesión de toda verdad y toda bondad. ¿Busca también su segundo atributo? ¿No intenta el alma llegar a ser todo, tal como Dios es todo? Lo hace así, de un modo admirable: pues el alma vive la vida de una planta cuando sirve al cuerpo nutriéndolo; la vida de un animal cuando agrada a sus sentidos; la vida de un hombre cuando delibera según razón sobre asuntos humanos; la vida de los héroes cuando investiga las cosas naturales; la vida de los «demonios», cuando especula sobre matemáticas; la vida de los ángeles cuando inquiere sobre los misterios divinos; la vida de Dios cuando lo hace todo en atención a Dios.

.....

Para terminar, nuestra alma, por medio del intelecto y la voluntad, como con aquellas alas de Platón, vuela hacia Dios, puesto que por medio de ellos vuela hacia todas las cosas. Por medio del intelecto uno consigo todas las cosas; por medio de la voluntad se une a todas las cosas. Así el alma desea, intenta y empieza a hacerse Dios, avanzando de día en día. Todo movimiento dirigido hacia un fin determinado, primero empieza, luego prosigue y luego poco a poco aumenta y avanza, hasta que por fin llega a su plenitud. Aumenta por la misma fuerza por la que comenzó; avanza por la misma fuerza

por la que aumentó, y, finalmente, llega a su plenitud por la misma fuerza por la que avanzó. Por eso nuestra alma algún día será capaz de llegar a serlo todo, en cierto modo, e incluso de llegar a ser un dios...

[El hombre es lo que quiera ser]

GIOVANNI PICO DELLA MIRANDOLA, *Oratio de hominis dignitate* (*Discurso sobre la dignidad del hombre*, 1487)

... Por fin me pareció haber entendido por qué el hombre sea el animal más feliz y por tanto digno de toda admiración, y cuál sea la condición que le ha tocado en suerte en el universo, y que es envidiable no sólo por parte de los brutos, sino por parte de los astros y de las mentes ultramundanas. ¡Cosa admirable y por encima de toda creencia! ¿Y cómo no? Pues por ella misma es considerado y estimado el hombre con todo derecho como un gran milagro y un ser animado digno de admiración. Pero escuchad cuál sea esa condición, ¡oh Padres!, y con benévolo oídos, por vuestra humanidad, admitid esta obra mía.

Ya el Supremo Padre arquitecto, Dios, había construido esta mansión del mundo que vemos, augustísimo templo de la divinidad, según las leyes de la arcana sabiduría. Había adornado la región de encima de los cielos con inteligencias; había vivificado las esferas etéreas con almas eternas; había llenado con una turba de animales de toda especie las partes groseras y excrementicias del mundo inferior. Pero, terminada la obra, el Artífice deseó que hubiera alguien que comprendiese la razón de tan gran obra, que amase su belleza y admirase su grandeza. Por tanto, ya cumplidas todas las cosas (como atestiguan Moisés y el *Timeo*), pensó finalmente en producir al hombre. Pero no había entre los arquetipos de dónde formara a la nueva criatura, ni había en sus tesoros qué concediera en herencia al nuevo hijo, ni había entre los lugares del orbe entero dónde se sentara ese contemplador del universo. Ya estaba todo lleno; todas las cosas se habían distribuido a los órdenes supremos, medios e inferiores. Pero no cabía en la paterna potestad quedar como derrotada en la última hechura; no cabía en su sabiduría quedar fluctuante por falta de decisión en cosa necesaria; no cabía en el beneficio del amor que quien había de alabar en lo demás la divina liberalidad hubiera de censurarla en sí mismo. Finalmente, el óptimo Artífice decidió que aquel a quien no podía dar nada como propio tuviera todo lo que se les había dado singularmente a los demás. Por tanto, recibió al hombre como obra de imagen sin definir, y, habiéndolo puesto en el centro del mundo, así le habló:

—¡Oh Adán! No te hemos dado una sede determinada, ni propia, ni ningún don exclusivo para ti, para que tengas y poseas con seguridad la sede, el rostro, los dones que desees, según tu decisión y opinión. Para lo demás, la naturaleza queda sujeta dentro de

leyes impuestas por nosotros. Tú, no sujeto por ninguna estrechez, te fijarás tu naturaleza según tu arbitrio, en cuya mano te he puesto. Te he puesto en medio del mundo, para que vieras más cómodamente a tu alrededor cuanto en el mundo hay. No te hicimos celeste ni terrenal, ni mortal ni inmortal, para que tú, como escultor y configurador libre y honorario de ti mismo, puedas esculpirte con seguridad en la forma que prefieras. Podrás degenerar en lo inferior, propio de los brutos; podrás regenerarte, según la decisión de tu ánimo, en lo superior, que es Dios.

¡Oh suprema liberalidad del Padre, suprema y admirable felicidad del hombre, a quien se le concede tener lo que desea, ser lo que quiere! Los brutos, al nacer, llevan consigo desde el vientre de su madre, como dice Lucilio, todo lo que van a poseer. Los seres espirituales más elevados, o bien desde el principio, o bien desde poco después, ya son lo que han de ser en la eternidad perpetua. Al hombre, al nacer, el Padre le dotó de toda clase de semillas y gérmenes de vida, que, según los cultive cada cual, crecerán y darán fruto. Si son vegetativos, se hará planta; si son sensuales, se hará animal; si racionales, se convertirá en animal celeste; si intelectuales, será ángel e hijo de Dios; y si, no contento con ninguna suerte de criaturas, se recoge en el centro de su unidad, hecho un solo espíritu con Dios, en la solitaria oscuridad del Padre, que está sobre todas las cosas, entonces estará por encima de todas las cosas.

¿Quién, entonces, no se admirará de este camaleón que somos, ni quién podrá admirarse más de ninguna otra cosa? Pues fue el hombre de quien, por razón de su mutabilidad y de su capacidad de transformar su propia naturaleza, dijo Esculapio de Atenas que estaba simbolizado en los misterios por Prometeo...

[La «idea» como criterio selectivo]

RAFAEL, *A B. Castiglione*

Y os digo que para pintar una bella me haría falta ver varias bellas, con la condición de que Vuestra Señoría se encontrase conmigo para elegir lo mejor. Pero habiendo escasez tanto de buenos juicios como de bellas mujeres, yo me sirvo de cierta idea que me viene a la mente. Si ésa tiene en sí alguna excelencia de arte, no lo sé; bien me esfuerzo por tenerla.

ENTRE RENACIMIENTO E ILUSTRACIÓN

Expansión y crisis del ideal unitario renacentista: recurso a la razón

En la perspectiva de la «historia de las ideas estéticas», no es nada fácil ordenar lo ocurrido desde el cenit del Renacimiento más clásico hasta que predomina con toda claridad el racionalismo —a medida que avanza el siglo XVII, empezando por Francia, centro de gravedad del nuevo espíritu al mismo tiempo que primera potencia europea hasta el umbral del siglo XVIII—. El instinto intelectual europeo tiende a aferrarse a la razón —que con Descartes, asumirá su forma canónica en la razón matemática—, como línea salvadora de unidad y claridad en medio de la creciente dispersión conflictiva de lo que hasta la entrada del siglo XVI había parecido que podría ser unidad y armonía. Eso explica un fenómeno tan sintomático como la adopción de la *Poética* aristotélica a modo de código axiomático de la literatura: en ésta, como en las artes plásticas, la historia del barroco será una lucha entre la voluntad de ordenación conceptual y abstracta y la angustiada tendencia a la evasión y la dispersión. En el siglo XVI se habla ya mucho de «reglas del arte», pero no se aplican del todo hasta el XVII francés, entonces ya como dogma de autoridad secular. Si es lícito tomar por adelantado un personaje literario del siglo XVIII para emblematizar el proceso mental que va desde el Renacimiento hasta entonces —esto es, hasta el idealismo— elegiremos al barón de Münchhausen, en la aventura en que, caído en una ciénaga, se sacó él mismo del hundimiento a fuerza de tirarse de la coleta para arriba. Así, a fuerza de asirse a su propia razón, es como se salvará —de hecho, y no en broma— el espíritu moderno, por lo menos en un sentido de civilización material.

Pero, si tenemos la vista puesta en las realidades de artes y letras, hay que empezar por reconocer que las ideas estéticas, en el siglo XVI, aparte de ser pocas y confusas, no nos permitirían por sí solas sospechar los maravillosos logros de esa época, con los que tienen tan poco que ver; en cambio, al avanzar el siglo XVII, en Francia al menos, hay una creciente convergencia entre las cada vez más ordenadas ideas estéticas y las propias realidades artísticas y literarias, aunque no precisamente para bien de éstas, por mucho que se valore el teatro francés del *Grand Siècle* y la pintura de Poussin: dejamos al margen, eso sí, la historia de la música, a la que parece que el racionalismo le sentó bastante bien.

El manierismo y sus ambigüedades, persistentes en lo barroco

El período a que vamos a aludir ofrece, ante todo, problemas de terminología en la periodización histórica —que varía de país a país, y de arte a arte—: nosotros, apelando a lo visual, diremos simplemente que, una vez pasado el collado del Renacimiento clásico —pongamos, el primer ventenio del siglo XVI—, cabe llamar «Renacimiento avanzado», o «alto Renacimiento», o, lo que preferimos, época del «manierismo», al período que va hasta el cambio de clima producido más o menos entre 1580 y 1600, dando paso entonces al «Barroco», que en algunos sentidos ocupa el resto del siglo —en música, sin embargo, llegará hasta mediados del siglo XVIII, con la muerte de Bach en 1750—. Hay un problema, también de vocabulario: al «Barroco» le sucede un «Clasicismo» o si se quiere «Racionalismo», pero en Francia éste empieza en seguida, ya con el siglo XVII, sin que se produzca —especialmente en lo literario— eso que en España y en Italia se llama «barroco», lo cual no impide que los historiadores franceses se empeñen en aplicar también la etiqueta de *baroque* a lo que ocurre entonces, no sólo a Corneille, sino a Racine y a Molière, que a nosotros nos parecerían más bien la anulación del Barroco, y su contrario diametral.

Con esquemática rapidez, apelemos al paralelo visual: en el manierismo, cuyo mejor ejemplo para nosotros es El Greco, aunque no debemos olvidar a Tintoretto y a los Pontormo, Rosso, Parmigianino (incluso en el mismo Rafael ciertos rostros incurren ya en manierismo), se ha abandonado la unidad del espacio: en una figura que, por lo demás, conectaría con nuestro propio espacio, parece que los ojos, en un sentido, y la nariz y la boca, en otros, estén ordenados desde centros inaccesibles, en alguna cuarta dimensión. Lo cual tiene un evidente sentido de expresión espiritual: es *otro mundo*, no este bajo mundo cotidiano y común. Además, la organización de la *istoria* se hace más dramática y patética abandonando la centralidad: hay grupos de personajes agolpados en parte del primer plano, dejando zonas vacías, no bien conectadas con fondos irreales. Y, en especial, se olvidan los cánones armónicos en las formas: un cuerpo puede estirarse hasta medir doce o catorce cabezas, porque así es más expresivo y espiritual. Sin suprimir las bases y falsillas del Renacimiento, esta nueva actitud —interiorizada, minoritaria, oblicua— toma lo clásico, no tanto como «cita» autorizadora, cuanto como algo lejano que se va irrealizando. No tenemos todavía un mínimo consenso sobre la aplicación del término «manierismo» a la literatura, acaso por ser menos llamativo que el «barroco»; pero no sería inútil disponer de él para individuar fenómenos como la falta de *decorum* —la sutil y deliberada inadecuación del tono al tema, que crea cierta indecisión en el lector sobre cómo tomar aquello— y en otros astutos efectos, sin la agresividad propiamente «barroca», en el modo de presentar una acción narrativa no aclarando su posible modo de realidad.

En todo caso, no se debe considerar —sobre todo en literatura— que el «manierismo» cese cuando se establece el dominio de lo «barroco»: aquél no dejaría de ser un elemento menos llamativo dentro de éste, y podría incluso servir para analizar mejor ciertos hechos que, situados dentro de la época barroca, parecen, a primera vista,

aspectos clásicos y realistas, y que, sin embargo, acaban por revelarse engaños a los ojos, deliberadamente desorientadores. Podríamos poner dos insignes ejemplos de esta situación: *Las Meninas* y el *Quijote*. En efecto, *Las Meninas*, que, en una mirada rápida, puede pasar por un cuadro ilusionista, de perspectiva florentina y veneciana, a la larga se revela como una paradoja imposible de unificar desde un solo supuesto óptico, por la peculiar organización de su *istoria*, con los Reyes en el espejo del fondo, negando la existencia de un espejo en el lado del espectador, que, en otro sentido, sería necesario para justificar la hipótesis de que el cuadro entero se supusiera visto desde el pintor autorretratado. Se impone así interpretar el cuadro como obsequio cortesano: es la escena tal como la vieron los Reyes. Y en el *Quijote*, la deliberada y humorística contradicción interna de los supuestos no hace sino potenciarse al pasar al segundo volumen: el que empezó imitando los libros de caballerías vive ya como personaje célebre por su libro —primer volumen— y en lucha con otro libro —el *Quijote* falso de «Avellaneda»—, al que se le va atribuyendo diferentes grados de relación con la realidad.

Complementariamente, también cabría decir que hay tanto de ese sutil manierismo engañador cuanto de genuino barroco evidente en la obra de Bernini: su santa Teresa, agitándose en éxtasis en una suerte de escenario flanqueado por dos palcos a donde se asoman unos cardenales de mármol que contemplan fríamente el espectáculo, sí que sería propiamente «barroca», pero sus trucos de corrección óptica en la plaza de San Pedro del Vaticano —trucos fallidos por no haberse realizado más que a medias—, quedarían quizá mejor etiquetados como «manieristas».

Y lo mismo en el orden literario, tan importante en el caso español: hay, básicamente, dos grandes formas del barroco poético, el culteranismo gongorino, muy visual, con fulgores extremados de los colores elementales transformados en destellos de materias preciosas sobre el fondo nocturno de su oscuridad estilística, y el conceptismo, en que se enfrentan en paradoja las dualidades de conceptos absolutos —«muerte-vida», «fuego-hielo»—. Pero en ambas líneas —aparte de que haya otras líneas secundarias— se conservan ciertos efectos de ambigüedad y de deliberada indecisión en el tono —en el *decorum*— que serían mejor rotulados como manieristas, así, en el *Polifemo* gongorino, los frecuentes momentos en que no sabemos bien si hay un chiste o un efecto de belleza.

Hacia la sensibilidad barroca en nuevo enmarque político

Pero hemos de contentarnos con estas rápidas alusiones: aquí no podemos resumir la historia de la literatura y las artes. En el terreno de las ideas estéticas propiamente dichas, el siglo XVI entra con la mezcla de conceptos a que ya aludíamos: el sentido del arte como «velo» de la verdad, su carácter educativo y utilitario, el papel de la inspiración venida desde lo alto, la imitación, tanto en lo literario como en lo pictórico —*uf pictura poesis*, sacando de su contexto el dicho horaciano—... Pero hay dos líneas

de novedad, muy en contraposición: por un lado, el papel de la *Poética* aristotélica; por otro, el crecimiento de una variedad de términos expresivos de una sensibilidad más moderna y compleja, más afín a nuestra propia sensibilidad, aunque a veces invoque ideas neoplatónicas del siglo anterior. En efecto, hay un creciente interés por la expresión y la percepción individuales que presagia los análisis de los empiristas ingleses en el XVIII. Esa profética precocidad no pasa de ser un esbozo, una vaga manifestación de oscuras tendencias del espíritu histórico, que no logra dar dignamente razón de los gloriosos hechos artísticos y literarios de los siglos XVI y XVII, y, más grave aún, que en la medida en que llega a formar un cuerpo de doctrina —sobre todo en el *Grand Siècle* francés—, lo hace adoptando una función más bien negativa de imponer límites y prevenciones, el «academicismo» como precepto de la autoridad política a la vez que como consecuencia de una mentalidad abstracta y geometrizadora. Los escritores y artistas, entonces, si pueden se desinteresan de la teoría, y si no pueden, han de aceptar un dogmatismo mitad cortesano, mitad policíaco. Por otra parte, los grandes filósofos racionalistas que surgen siguiendo a Descartes —Spinoza, Leibniz, en cierto modo Hobbes...—, desdeñan la estética racionalizadora que había sido su precursora, porque desdeñan lo estético como asunto demasiado subjetivo y oscuro. A lo largo de estos dos siglos, el foco de nuestra consideración se desplaza de Italia a Francia —y no sólo por lo que toca a la historia de las ideas estéticas, sino también en cuanto a la historia *tout court*—: no se olvide que al final del siglo XVII se hace evidente que el gran Imperio español cede la hegemonía a la Francia del *Roi Soleil*, el cual ahora saca pleno partido a su vieja primacía demográfica en una expansión material basada en el pacto «mercantilista» entre la Corona y la nueva clase ascendente. Ciertamente que la estancia de ese sol en el cenit histórico será breve, porque a lo largo del siglo XVII Inglaterra se va adelantando ya a los nuevos tiempos, al reducir el poder de la Corona con la intervención parlamentaria y, en hábil administración de una economía siempre defendida en su insularidad, al prepararse para ser «reina de los mares» desplazando a Holanda. Pero, en nuestro panorama, podemos dejar todavía a Inglaterra al margen hasta el tránsito al siglo XVIII. Volviendo a una línea ya iniciada, podemos seguir ateniéndonos a Italia hasta bien entrado el siglo XVII, para observar allí esa dualidad que sugeríamos entre el afán de racionalización estética y el crecimiento de los elementos y perspectivas de orden personal, más o menos subjetivo. Por un lado, aquella tendencia se puede resumir en el papel de la *Poética* aristotélica como código de las letras —en las artes visuales, en cambio, todo el sentido geométrico del ascenso del Renacimiento, que cupo ver llegado a su expresión abstracta en *La divina proporción* de Luca Pacioli (1509), queda desbordado por el manierismo y el barroco, imposibles de reducir a códigos racionales—. Por el otro lado, hay un nuevo vocabulario, creciente y pululante, de matices cada vez más delicados, hasta llegar al «no sé qué», que será tan socorrido en el siglo XVIII. En todo caso, ambas tendencias, por contradictorias que puedan parecer, coinciden en hacer de las letras y el arte algo más complejo y profundo, aunque en la pintura se siga aceptando teóricamente el deber de la «reproducción» y en

las letras se siga repitiendo el *ut pictura poesis*: lo estético se va viendo más como expresión y menos como imitación, si bien la expresión pueda serlo del anhelo de seguridad racional y matemática, característico de la gran crisis del siglo XVII y que subyace a las contorsiones del Barroco.

Una nueva terminología estética

Pero, como decíamos, para ilustrar ese lado no-racional, mejor que un análisis sistemático, nos serviría una observación, incluso superficial, de la terminología en uso entonces. Así, el término *bellezza* crece en importancia, pero no precisamente en sentido de equilibrio formal: se le asocian términos como *grazia*, e incluso los intraducibles *vaghezza* y *lleggiadria* —aquél con más carga de fantasía y libertad; éste, con un matiz de vivacidad y atractivo personal sin demasiada regularidad ni perfección—. El término *venustà*, ciertamente alusivo a Venus, resuena entonces no con asociación estatuaría y marmórea, sino casi como «encanto». Por lo que toca al quehacer del artista, importa mucho el término *maniera* —de donde derivará *manierismo*, con un matiz peyorativo que no tenía cuando lo usaba, por ejemplo, Vasari—: *maniera* era casi la «garra» personal, el estilo propio, la originalidad personal. Y llega un momento en que la *maniera* puede ser lo que más se estime en un cuadro, dejando en segundo término su tema: incluso como término de clasificación mercantil, se puede anotar en un documento que un cuadro está *dipinto di maniera* para indicar que su precio deriva de su novedad estilística más que de lo que tradicionalmente determinaba el valor de una obra. Pero éste es un término solamente pictórico; en cambio, asoma otro que vale también para las letras, y es *sprezzatura*, que no hay que entender literalmente como «desprecio», sino que es más bien la indolencia altanera de quien se considera por encima de su misma obra, y alardea de una desdeñosa facilidad y de liberalidad de espíritu, sin querer hacer caso a las materialidades «mecánicas» del arte. A medida que los tiempos evolucionen hacia el Barroco, ese desdén dejará la primacía al *desiderio di stupire*, al deseo de dejar estupefacto al contemplador —è del poeta il fin la meraviglia, dice el poeta Marino, como lema de su estilo: «la finalidad del poeta es el asombro»—. Ese asombro puede producirse por el *cappriccio*, por lo *bizzarro* (que no es nuestro «bizarro», sino «sorprendente, extravagante»), por lo *grottesco* (que, claro está, viene de «gruta», y entonces se decía «grutesco», aludiendo a las fantasías de grutas en parques, con fuentecillas sorprendentes y estatuas arbitrarias). Pero también puede ser resultado de una gran espectacularidad —a menudo producida en parte por trucos que no se advierten, en especial si es en arquitectura, como en el caso extremo de Bernini—. Sin embargo, quizá lo más interesante sería seguir de cerca la evolución en el uso de términos más emparentados con la razón: por ejemplo el de *concetto*, que, sin perder del todo su referencia a la «idea» más o menos platónica, se convierte más bien en

«proyecto» o en la imagen intuita (en literatura deriva hacia un sentido de ingeniosidad, a la vez sorprendente y profunda, más claro en el español «concepto»). Un ejemplo privilegiado lo tenemos en aquellos versos de Miguel Ángel:

*Non ha l'ottimo artista alcun concetto
che un marmo solo in sé non circoscriva
col suo soverchio, e solo a quello arriva
la mano che ubbidisce all'intelletto...*
(No tiene el óptimo artista ningún concepto
que un mármol solo en sí no circunscriba
en su rebose, y sólo a él llega
la mano que obedece al intelecto...)

Para leer bien estos versos, hay que tener en cuenta que Miguel Ángel pone en el centro de su consideración el «ojo», que no es simple visión, sino órgano de hallazgo de una forma latente en la materia, a desvelar por el escultor *per via di levare*, «quitando», que es la manera noble, en lucha con el mármol, en contraste con la *via di porte*, «poniendo», tal como se hace con el barro —por más que luego deje paso al bronce—. Se cuenta que Miguel Ángel dirigía la extracción de los bloques de mármol en las canteras, y en cada uno de ellos ya «veía» la figura contenida. Se trataba, pues, de un intelecto visual, con la ambigüedad típica de la época manierista: por un lado, no razón geométrica; por otro lado, no «oficio». La mano, el trabajo «mecánico», tiene en Miguel Ángel menos importancia que en el Renacimiento ascendente: el genio artístico es intuición, visión de la obra que hay en la entraña de la realidad en bruto. Quizá hay por eso en su obra cierto desfase entre la grandeza de la concepción total y el «acabado» de la piedra y la pintura, y, para el gusto actual, sus esculturas, vistas de cerca, pueden resultar de calidad un poco «lamida». Así, es una posición —insistimos— no racionalista ni programática, pero sí espiritualista, lo cual, aparte de relacionarse con la participación de Miguel Ángel en el grupo religioso-intelectual de Vittoria Colonna, se manifiesta en su actitud ante la sociedad, y, en especial, ante el Papa que le hace los gigantescos encargos vaticanos, y del que, altivamente, no querrá recibir dinero, porque no se considera ya *scultore* ni *pittore*, sino hombre libre que crea arte libremente; y que acaso tiene su más directa expresión en su poderosa y originalísima poesía.

Ese espiritualismo de tendencia mística, contraponible al racionalismo, estará también en la evolución del sentido del término *disegno*, palabra ésta que había servido profesionalmente para reunir las artes que llamaríamos visuales, pero que en los teóricos afines al manierismo —Zuccari y Lomazzo—, llega a tener un sentido también de «proyecto» mental iluminado por la luz suprema. Incluso, Lomazzo llega a darle una falsa etimología como *di-segno*, «signo de Dios».

Insuficiencia y retraso de la teoría en el Barroco

Es entonces, significativamente, cuando se aplica a la teoría artística el neoplatonismo de un siglo antes, de Marsilio Ficino. Lomazzo, el pintor que se hizo teórico porque se quedó ciego, cita largamente la teoría ficiniana sobre la belleza divina como espejada en los ángeles y en las almas, hasta descender a aposentarse en cuerpos y cosas que estén formalmente bien armonizados —la teoría que, un siglo antes, no escucharon los pintores florentinos, demasiado ocupados en su trabajo—. Pero hacia 1600, los artistas parecen desinteresarse por las teorías, mientras en literatura, en cambio, prosigue el avance del preceptismo pseudoclasicista. En general, conviene insistir en que, por mucho que se enriquezca y flexibilice la terminología estética de la época, no llega a sugerir ni de lejos el maravilloso proceso del arte de entonces: el tránsito desde la pintura florentina a la veneciana —con su perspectiva aérea y su nueva credibilidad de color—, la aventura manierista, patética y rebuscada en su expresividad, confluyendo con ciertas laderas de la experiencia veneciana, y luego, el dramatismo caravaggiesco —para no hablar del caso de Velázquez, a quien todavía no se le han encontrado categorías adecuadas en el lenguaje del análisis artístico—, y, en la arquitectura, toda una jungla de paradojas y engaños. Considerar, por ejemplo, a un Bellori como documentador teórico del barroco es completamente inadecuado. Sin embargo, no estamos haciendo aquí historia del arte ni de la literatura: bástenos haber sugerido que hubo algo en los escritos de entonces donde se entrevió que las grandes conquistas del arte y la literatura no podían dejar de arrastrar una nueva época en la conciencia teórica.

La «Poética» de Aristóteles: el academicismo como antídoto de la crisis

Volvamos, dicho esto, a la acera de enfrente, a la del afán de racionalismo. En las crecientes tensiones y rupturas de la época, y sobre todo en la gran crujía del siglo XVII —que ensombrece incluso a las naciones ascendentes—, la razón, especialmente nítida en su forma matemática, es la referencia a que apelar para no perder la confianza en la capacidad del hombre para dominar y comprender el mundo —cosa más compleja de lo que creyó el primer Renacimiento—. Sólo que hay que reconocer —ya lo anticipábamos— que, en la teoría estética, este racionalismo es sobre todo negativo, prohibitivo. El centro del desarrollo está en la *Poética* de Aristóteles, que, como ya se dijo, entra en circulación cultural desde los últimos años del siglo XV, y que no tarda en ser usada como texto legal, sacándose de ella, no sin cierta arbitrariedad, la doctrina de las tres unidades —de acción, de lugar y de tiempo; ésta es un giro del sol, o incluso en doce horas para algunos—. A su vez, estas tres unidades suponían una lectura restrictiva del concepto de *mimesis*, como imitación verosímil y realista, pero tenían también su sentido propio de voluntad de restringir la acción teatral a una suerte de pizarra donde demostrar teoremas

morales. En cambio, el concepto de *katharsis* no adquirió especial interés en esa época. Surgen entonces los grandes comentadores de la *Poética*: señalemos dos de carácter muy diverso. Ante todo, Scaligero, el gran ordenador de cronologías, aplica también su ánimo clasificatorio y limitador a su glosa, de sentido restrictivo; pero más adelante, en cambio, Castelvetro hace una lectura liberal, e incluso popular —la poesía se debe dirigir a todos, y no sólo a los selectos, según suponía el filoaristocratismo barroco, y su misión es dar placer—. Esta mentalidad, también manifiesta en otros aspectos de su persona, llevaría a Castelvetro a terminar en destierro y desgracia.

La *Poética*, como texto sagrado, encontró sus templos en las Academias, que van evolucionando desde la Academia platónica de Ficino hasta hacerse instituciones de vigilancia y reprobación —incluso en lo lingüístico, en Italia, la de la Crusca, defiende la pureza de la apenas consagrada lengua italiana, antes toscana; en España también existen la Matritense, la de los Nocturnos...—. Con todo, en España y en Italia las consecuencias de este dogmatismo son escasas y se limitan casi al teatro, Aristóteles no había hablado, por fortuna, de la épica ni de la novela y vemos cómo en el *Quijote*, esa maravilla de libertad literaria, Cervantes lamenta la poca suerte de ciertas tragedias neoclásicas, en cuyo valor no sabemos si realmente creía. Y es conocido de sobra cómo Lope de Vega, en su *Arte nuevo de hacer comedias*, escrito a petición de la Academia matritense, presume de saber muy bien qué es lo preceptuado por la mente neoclásica, pero reconoce que, a la hora de escribir, tiene que pensar en dar gusto al vulgo, «pues que paga», y por eso encierra en un armario los modelos clásicos, para que no le dé gritos «la verdad en libros mudos» (¿la *verdad*, pensaría de veras, o era sólo una coartada ante los «barbados licenciados», ante los pedantes que podían llamarle ignorante?).

El academicismo, *Poética* aristotélica en mano, tendrá su más férrea aplicación en Francia, donde Richelieu funda en 1635 la *Académie* (es decir, la de la lengua y las letras; la de Pintura y Escultura se funda en 1641, con su prolongación en Roma en 1666; la de Arquitectura surge en 1761). Al año siguiente, Corneille estrena *Le Cid*, que no contenta a la mentalidad oficial: Richelieu pone el asunto en manos de la *Académie*, la cual designa una comisión de tres que, un año después, emite un voluminoso dictamen con *les sentiments de l'Académie*, como veredicto negativo por mayoría. Como en tardía retractación, Corneille publica en 1660 un discurso sobre las tres unidades: se nota que en el fondo no está convencido de su carácter *a priori* matemático, y las justifica por conveniencias de comodidad para el público. Él mismo, al final, se excusa por sus «herejías» en el esfuerzo por poner de acuerdo «las antiguas reglas con los modernos placeres». Esa rigidez de las reglas —por ser la literatura como es— pudo dejar lugar a un gran dramaturgo como Racine, gracias al cual se convierten en estricto tablero de juego para la creación escénica. En cambio, en la pura exposición preceptiva, y en referencia no sólo al teatro, sino a la poesía en general, era inevitable llegar a una cierta apertura, y eso es lo que ocurrió en la famosa *Art poétique* de Boileau (1674). Allí se mezclan las reglas pseudoaristotélicas con las máximas de tradición horaciana,

estableciéndose una componenda entre la razón (que, «a menudo, no tiene más que una vía») y la prudencia empírica, que reconoce diversidad de temperamentos literarios y de conveniencias en cuanto al «placer» —peligroso término éste—. En cualquier caso, Boileau tiene la orgullosa conciencia de vivir en una época de claridad y civilización, también literariamente, desde que, casi un siglo antes, *enfin Malherbe vint*, y enseñó «el poder de una palabra puesta en su sitio», fórmula ésta con la que estarían de acuerdo todos los poetas de todas las épocas, discrepando, en cambio, sobre cuál es «su sitio».

También para las bellas artes regía la autoridad absoluta del Rey y su Academia —y hay que reconocer que no faltaba un Racine de la pintura, como Poussin, que ya tempranamente (1624) había abierto los ojos en Roma («tengo razones para todo», decía, y en otro lugar: «mi naturaleza es buscar las cosas ordenadas», dibujando «la esencia por la que la cosa se conserva en su ser»)—. Sin embargo, también la pintura dejaría esa esencialidad, digna de Descartes y Spinoza, admitiendo cada vez más lo que, según Francisco de Holanda, Miguel Ángel había llamado despreciativamente «paisajes». Así lo testimonia De Piles, miembro, en la Academia de Pintura y Escultura, del estamento de los que se llamaron *amateurs* —ni artistas profesionales ni aristócratas, sino aficionados distinguidos—, con un comienzo de eclecticismo también manifiesto en su famosa clasificación de pintores otorgándoles una calificación numérica en cada uno de los diversos aspectos de su arte.

La literatura y el arte, así, respondían al criterio ordenador de la razón, de la cual se consideraba ejecutora la autoridad del soberano absoluto —claro que sabemos muy bien que por detrás de *L'État c'est moi* estaba el pacto mercantilista, en que los reyes se aliaban con los grandes mercaderes colonizadores; teóricamente, las naciones eran las verdaderas entidades económicas, acumulando oro y plata en una suerte de hobbesiana «guerra de todos contra todos», en que la «balanza de pagos» era el campo de batalla, porque si uno aumentaba algo, tenía que ser a costa de otros; en la realidad, aquella corona absoluta no hacía sino endeudarse con la clase ascendente, a la cual prestaba, además, el apoyo de las armas pagadas por los contribuyentes—. Quiere decir esto que ni la sociedad, ni las artes y las letras llegaron a absolutizarse en su racionalismo, sino que fueron derivando hacia el orden burgués —antes en Holanda, y luego en Inglaterra—. El proceso de racionalización tenía su mejor curso en la filosofía, y es significativo que, por más que los doctrinarios estéticos quisieran racionalizar, los filósofos desdeñaron lo estético: desde Descartes hasta Leibnitz, la filosofía opina simplemente que las cuestiones de gusto son meramente subjetivas y dependientes de las costumbres nacionales y personales. Todo lo más, Bacon repite la idea de la inspiración como algo divino, rechazando la reducción de la belleza a armonía matemática, y Hobbes admite que, mientras la filosofía siga a medio camino y no se puedan dar explicaciones «mecánicas» (esto es, científicas) de todo, la poesía puede valer como un mal menor (un *pis aller*;

dice, usando el término francés). Y para Leibnitz lo estético no pasaría de estar en la parte oscura del conocimiento, en el bajo arranque de esa rampa en que se van ordenando las mónadas de menor a mayor luz.

El siglo XVIII, sin embargo, permitirá que se hable de «estética» como disciplina filosófica.

[Un pintor intelectual]

LEONARDO DE VINCI, *Tratado de la pintura*, frag. 6

[La pintura] es ciencia y legítima hija de la Naturaleza, porque la pintura es parida por la Naturaleza; pero para decirlo más correcto, diremos nieta de la Naturaleza, porque todas las cosas visibles han sido paridas por la Naturaleza, de las cuales cosas ha nacido la pintura. Por lo que rectamente la llamaremos nieta de la Naturaleza y pariente de Dios.

Frag. 18

La pintura no se copia, como se hace con las cartas, que tanto vale la copia como el original; no se funde, como se hace con la escultura, en que tanto es la fundición como el original, en cuanto a la virtud de la obra; ella no hace infinitos hijos, como en los libros impresos: ella sola sigue siendo noble, ella sola honra a su autor y sigue siendo preciosa y única, y no pare nunca hijos iguales a sí misma, y tal singularidad la hace más excelente.

[La pintura, más noble que la poesía]

LEONARDO DE VINCI, *Tratado de la pintura*, frag. 21

Tal proporción hay de la imaginación al efecto como de la sombra al cuerpo que da sombra, y la misma proporción hay de la poesía a la pintura, porque la poesía pone sus cosas en la imaginación de letras, y la pintura las da realmente fuera del ojo; recibe las semejanzas como si fuesen naturales, y la poesía las da sin esa semejanza, y no pasan a la impresión por la vía de la virtud visiva como la pintura.

Frag. 24

La pintura es poesía que se ve y no se oye, y la poesía es pintura que se oye pero no se ve. Esas dos artes, que se pueden llamar ambas poesía o pintura, han intercambiado aquí los sentidos con que penetran en el intelecto. Lo que está pintado debe pasar por el ojo, que es el sentido más noble, y lo que es poesía debe pasar por un sentido menos noble, esto es, el oído, al entendimiento. Por tanto, que juzgue la pintura un sordo de nacimiento y el poema un ciego de nacimiento. Si en la pintura las acciones de las figuras son expresivas en cada caso del propósito de sus ánimos, el observador, aunque sordo de nacimiento, seguro que entenderá lo que se pretende, pero el oyente ciego de nacimiento nunca entenderá las cosas que describe el poeta y que dan honor al

poema... y que igual se podrían dirigir a una piedra que a un ciego de nacimiento, que en su vida ha visto lo que hace la belleza del mundo, esto es, luz, sombra, color, cuerpo, figura, posición, distancia, proximidad, movimiento y reposo —esos diez ornamentos de la Naturaleza...

Frag. 34

Si tú, oh músico, dices que la pintura es un arte mecánico porque se ejecuta con el uso de las manos, tienes que admitir que la música se ejecuta con la boca, que es también un órgano humano. Y la boca no trabaja en este caso para el sentido del gusto, como las manos al pintar no trabajan para el sentido del tacto.

Las palabras importan menos que las acciones. Pero tú, que escribes sobre las ciencias, ¿no copias con la mano lo que está en la mente?

Si dices que la música está compuesta de proporción, entonces yo he usado semejantes sentidos en la pintura.

Frag. 81

Triste es el maestro cuya obra supera a su juicio: se orienta a la perfección del arte aquel cuya obra es superada por el juicio.

[La visión consciente de sí misma]

LEONARDO DE VINCI, *De los manuscritos*, 49

Los límites de los cuerpos son lo menos de las cosas... porque el límite de una cosa es una superficie que no es parte del cuerpo contenido en esa superficie, ni es parte del aire que rodea a ese cuerpo, sino que es el medio interpuesto entre el aire y el cuerpo... Pero el límite lateral de ese cuerpo es la línea que forma el límite de la superficie, la cual línea es de grosor invisible. Por tanto, oh pintor, no rodees tus cuerpos con líneas, sobre todo cuando representes objetos más pequeños que en la Naturaleza...

295

Hay otra perspectiva que yo llamo perspectiva aérea, porque por la atmósfera podemos distinguir las variaciones de distancia de diferentes edificios que parecen situados en una sola línea; como, por ejemplo, cuando vemos varios edificios más allá de un muro, que, como aparecen por encima del muro, parecen del mismo tamaño, mientras que uno quiere representarlos en la pintura como más lejanos unos que otros, dando el efecto de una atmósfera algo densa. Sabes que en una atmósfera de igual densidad, los objetos más remotos vistos a través de ella, como las montañas, a consecuencia de la gran cantidad de atmósfera entre tu ojo y ellos, parecen azules y casi

del mismo color de la atmósfera cuando el sol está al Este. Por tanto, tienes que hacer del color de verdad el edificio más próximo por encima del muro, pero hacer los demás menos definidos y más azules...

529

Cuando quieras ver si tu pintura corresponde bien a los objetos que has dibujado de la Naturaleza, toma un espejo y mira en él el reflejo de las cosas de verdad, y compara la imagen reflejada con tu pintura.

655

El escultor no puede diversificar su obra por los diversos colores naturales de los objetos: a la pintura no le falta nada. El escultor cuando usa la perspectiva no puede hacerla parecer verdadera: la del pintor puede parecer a cien millas más allá de la pintura misma. Las obras de los escultores no tienen ninguna perspectiva aérea, no pueden representar cuerpos transparentes ni luz reflejada, ni cuerpos brillantes, como espejos y superficies pulidas, ni nieblas, ni cielos oscuros... Lo que tiene de ventaja es que resiste el tiempo mejor, pero una pintura pintada en cobre grueso cubierto con esmalte blanco, sobre el que se pinta con colores de esmalte y luego se vuelve a poner al fuego, supera a la escultura en permanencia...

[Cierto desdén con gracia]

CASTIGLIONE, *Cortesano* IV, 59

Habiendo yo pensado muchas veces de dónde nace esa gracia (dejando a los que la tienen por las estrellas), encuentro una regla universalísima, que me parece que vale en esto en todas las cosas humanas que se hacen o dicen más que en ninguna otra: y es huir lo más que se pueda de la afectación, y, para decir quizás una palabra nueva, usar en todo cierto desdén [*sprezzatura*] que esconda el arte y muestre que lo que se hace y se dice es sin fatiga y casi sin pensar en ello. De eso creo que deriva bastante la gracia: porque de las cosas raras y bien hechas, todo el mundo sabe la dificultad, por lo cual en ellas la facilidad produce gran admiración; y, por el contrario, el esforzarse, y como se dice, el traer por los pelos, da mucha desgracia y hace estimar poco cualquier cosa, por grande que sea. Por eso se puede decir que es verdadera arte la que no parece ser arte.

[Un genio por encima de la materia]

MIGUEL ÁNGEL, *Carta a Mons. Aliotti*, 1542

Se pinta con el cerebro y no con las manos.

Según Vasari

Hay que tener las medidas en los ojos y no en la mano, porque las manos obran y el ojo juzga.

Carta a Varchi

La pintura me parece mejor cuanto más va hacia el relieve, y el relieve peor cuanto más va hacia la pintura... Si el mayor juicio y dificultad, el estorbo y la fatiga no dan mayor nobleza, la pintura y la escultura son una misma cosa... Entiendo por escultura la que se hace por vía de quitar; la que se hace por vía de poner es semejante a la pintura.

Soneto CIX

... Y Dios no me muestra su gracia en otro sitio / más que en algún bello y mortal velo / y ése sólo amo, porque en él se refleja.

[Una pintura fantasiosa]

MIGUEL ÁNGEL, *Carta a ser Giovan Fco. Fattucci en Roma*, Florencia, 1524

En cuanto empecé esta obra [la Capilla Sixtina], me di cuenta de que sería cosa pobre, y dije al Papa cómo, en mi opinión, el colocar a los Apóstoles allí solos tendría un efecto muy pobre. Él preguntó por qué, y contesté: «Porque ellos también eran pobres». Entonces me dio nuevas instrucciones, que me dejaban libre para hacer como quisiera...

F. DE HOLANDA, en *Diálogos con Miguel Ángel*

Pintan en Flandes propiamente para engañar la vista exterior, cosas que os alegren... Su pintar es ropas, construcciones, verduras de los campos, sombras de árboles, y ríos y puentes, lo que llaman *paisajes*, y muchas figuras para acá y muchas para allá. Y todo eso, aunque parezca bien a algunos ojos, en verdad está hecho sin razón ni arte, sin simetría ni proporción, sin advertencia de escoger ni claridad, y, en fin, sin ninguna sustancia ni nervio.

[La música, entre armonía y expresión]

G. ZARLINO, *Istitutioni harmoniche* (1573) I, 3

Algunos piensan que la música se debe aprender para dar solaz y delectación al oído: no por otra razón, sino para que llegue a ser perfecto este sentido, del mismo modo como la vista llega a ser perfecta cuando con delectación y placer observa una cosa bella y proporcionada. Pero en verdad no se debe aprender con ese fin, porque es cosa de vulgares y de mecánicos [trabajadores manuales] ... Otros pensaron que se aprendiese sin otro fin que se la pusiera entre las disciplinas liberales, en las cuales sólo se ejercitaban los nobles, y porque dispone el ánimo a la virtud y regula sus pasiones.

IV, 36

La música humana es esa armonía que puede ser entendida por todo aquel que se vuelva a la contemplación de sí mismo.

VINCENZO GALILEI, *Dialogo della musica antica e della moderna* (1581)

La parte más noble, importante y principal de la música son los conceptos del ánimo expresados por medio de las palabras, y no los acordes de las partes, como dicen los modernos que la practican.

[Una lectura heterodoxa de la Poética]

CASTELVETRO, *Poetica di Aristotele* (1576)

La poesía se inventó ... solamente para deleitar y recrear los ánimos de la tosca multitud y del pueblo común, el cual no entiende las razones ni las divisiones ni los argumentos sutiles y lejanos del uso de los idiotas, como emplean los filósofos al investigar la verdad de las cosas, y los artistas al ordenar las artes... La poesía debe tener como tema esas cosas que puede entender el pueblo común, y que, entendidas, le hacen feliz... El tema, por parecerse a la historia, no sólo hace a su inventor glorioso y le constituye como poeta, sino que deleita más que una información sobre cosas que realmente han pasado... A lo que se puede añadir la versificación, por la cual el poeta habla maravillosa y deleitosamente ... por ejemplo, pudiendo, sin falta de decoro, elevar la voz en el escenario de modo que la gente escuche con completa comodidad...

IV

Aristóteles no opinó que la poesía fuera un don especial de los dioses... Esa opinión debió tener su origen en la ignorancia del pueblo común... y gustó, aunque falsa, a los poetas, porque les obtuvo gran elogio y les consideraron predilectos de los dioses... Cuando Platón dice esto en sus libros, sin duda bromea, como era su costumbre en situaciones semejantes...

La imitación natural a los hombres es una cosa, la requerida por la poesía es otra... que no consiste en copiar literalmente, sino en lo que podría llamarse la lucha del poeta y la disposición de la fortuna o el curso de los asuntos del mundo para encontrar un accidente, en la conducta humana, deleitoso de oír y maravilloso...

[*Catarsis*] IX

Si [el argumento] ha de incluir acciones regias, se sigue que incluye una acción que ha ocurrido efectivamente y es cierta, y es la acción de un rey que ha existido y se sabe que ha existido, puesto que somos incapaces de imaginar un rey que no haya existido...

XIV

Alguien podría preguntarse qué clase de placer es ese que procede de observar a un hombre bueno que sin merecerlo se ve forzado a pasar de la felicidad a la desgracia, puesto que racionalmente eso no debería dar placer, sino desplacer. Yo no dudo que Aristóteles con la palabra «placer» quería decir la purgación y expulsión del miedo y la lástima del alma humana por medio de la operación de esas mismas pasiones... que se pueden llamar propiamente *hedoné*, esto es, placer o deleite, y hablando estrictamente deberían llamarse utilidad, pues es salud de la mente obtenida con medicina amarga. Por tanto, el placer derivado de la compasión y el temor, que es verdaderamente placer, es lo que antes hemos llamado placer oblicuo. Y tiene lugar cuando, sintiendo pena por la desgracia que le ocurre injustamente a otro, reconocemos que somos buenos, ya que nos disgusta la injusticia. Ese reconocimiento es el mayor placer para nosotros, por razón del amor natural que nos tenemos a nosotros mismos... Y nos alegramos más en lo poco que podemos aprender por nosotros mismos que en lo mucho que aprendemos de otros...

[Efervescencia de significados en la pintura barroca]

LOMAZZO, *La idea del templo de la pintura* (1590)

[Cap. XXV. *La última sección de la pintura, y su división.*] La forma, la última parte según el orden, pero la más importante para el conocimiento y práctica en nuestro arte, es aquello por lo que se indican las formas externas: éstas han de ser dominadas por quien quiera representar de modo ordenado todo lo que entre en la imaginación o sea visto por el ojo. Hay muchas especies de forma, a saber: la anatomía, la forma contemplativa, la significativa, la visible, la natural, la fantástica, la forma perteneciente a la habilidad manual, la espiritual y la fenoménica.

La anatomía es lo que, en el cuerpo humano o cualquier otro cuerpo, constituye los miembros, huesos y todo lo necesario, para formarlo perfectamente.

La forma contemplativa es lo que, mediante la contemplación y el estudio de las sagradas Escrituras, enseña la forma armoniosa de la verdadera figura de los Ángeles, de los Nueve Coros, de la Hueste Celestial, de las Potencias, Inteligencias y Custodios de los seres vivos, de la Virgen María y los Santos y Santas con su gracia y demás atributos.

La forma significativa contiene la forma del mundo, de las constelaciones celestes, de los doce signos [del Zodíaco], de Saturno, Júpiter y otras estrellas errantes que llamamos planetas; e igualmente de todas las figuras de los elementos, que son innumerables, y de muchas de las cuales hablo en otro sitio.

La forma visible contiene la forma del hombre, la mujer, cuadrúpedos, aves, criaturas acuáticas, reptiles, monstruos, tierras, ríos, mares y todo lo contenido en ellos, metales, plantas, flores, frutos, hierbas, piedras y fuegos.

La forma fantástica es la que se refiere a los dioses paganos y otras cosas que se encuentran en nuestra imaginación, tales como Pan, los Faunos y las Ninfas.

La forma perteneciente a la habilidad manual nos muestra (según las diversas nacionalidades y los diferentes períodos antiguos y modernos) la forma de los edificios: pobres, medianos y soberbios, seculares y religiosos, según la naturaleza de cada cual. Además, enseña las formas del vestir, armas, máquinas de guerra, antiguas y modernas, instrumentos musicales y todo lo necesario y conveniente para la vida y el arte.

La forma llamada espiritual es la de los demonios de tierra y cielo, de las Furias, los Cerberos, los Carontes, de Lucifer, y todas esas otras criaturas que es mejor que queden abajo.

La última especie, llamada fenoménica, es la forma de los truenos, relámpagos, rayos, fuegos, cometas, prodigios, agüeros y demás, que se ven en circunstancias extraordinarias y de que se lee en las historias.

Todas esas especies de formas sirven para producir en pintura la representación universal de las cosas divinas, celestes, terrestres, inventadas, pensadas, hechas, infernales y milagrosas.

Esas cosas no se pueden conocer o considerar sin un estudio muy profundo de los libros de las Escrituras, de las matemáticas, de la poesía, los jeroglíficos, la historia, la arquitectura, la anatomía y otros muchos campos de la ciencia y el arte; llenan la mente del pintor dotado naturalmente, con invención, que, en pintura, propiamente hablando, es el despliegue de todas las cosas que pueden entrar en la imaginación y representación de las dichas formas.

[Tardía apelación barroca al neoplatonismo florentino]

FICINO (citado por Lomazzo), Sopra lo amore o ver Convito di Platone

Primero debemos darnos cuenta de que la belleza no es sino una cierta gracia viva y espiritual que, a través de un rayo divino, empieza por infundirse en los ángeles; en éstos se ven las figuras de cada esfera, que en ellos se llaman ejemplares e ideas. La belleza pasa luego a las almas, donde las figuras se llaman razones y pensamientos, y finalmente a la materia, donde se llaman imágenes y formas. Allí la belleza da placer a todos por medio de la razón y la vista, pero más o menos dependiendo de la razón, como se tratará después. Esa belleza resplandece desde la única y misma cara de Dios hacia tres espejos situados en este orden: el ángel, el alma y el cuerpo. En el primer espejo, por su cercanía a Dios, brilla con mayor claridad; en el segundo, más lejano, es menos brillante; en el tercero, el más alejado, está muy oscurecida.

Como el ángel no está estorbado por un cuerpo, se refleja en sí mismo y contempla su propia belleza esculpida en sí mismo. El alma, creada con la condición de quedar rodeada por un cuerpo terreno, se inclina al servicio de lo corpóreo. Cargada con esta condición, el alma olvida la belleza escondida en ella misma y, una vez envuelta en el cuerpo terreno, se dedica a la utilidad de este cuerpo: adapta a él los sentidos y a veces incluso la razón. En consecuencia, el alma no observa la belleza que brilla continuamente en él, hasta que el cuerpo está plenamente crecido y la razón ha despertado; con ayuda de ésta, el alma considera la belleza que refulge desde el universo a los ojos y se demora en aquél.

Finalmente, la belleza del cuerpo no es más que una cierta acción, viveza, gracia, que brilla en él gracias al influjo de su idea, y esa influencia no descende a la materia mientras ésta no está adecuadamente preparada. Tal preparación del cuerpo vivo se cumple por tres cosas: a saber, *ordo*, *modus* y *species*. *Ordo* significa la diferencia de las partes; *modus*, la cantidad; *species*, las líneas y colores. En primer lugar, es necesario que cada parte esté en su lugar adecuado: los ojos, por ejemplo, a igual distancia de la nariz, y las orejas equidistantes de los ojos. Pero esa paridad de distancia que pertenece al *ordo* no es suficiente si no se añade el *modus* de las partes, que da a cada parte su tamaño adecuado en relación a la proporción del cuerpo entero, como se tratará después. Además de estas dos cosas, la *species* es necesaria para que el hábil diseño de las líneas y el esplendor de las luces adorne el *ordo* y *modus* de las partes. Aunque estas tres cosas se encuentren en la materia, no pueden ser en absoluto ninguna parte del cuerpo. El orden de las partes no es ningún miembro, porque ese orden está en todos los miembros y no se encuentra en un miembro solo, sino en todos los miembros juntos. Debe añadirse que el *ordo* no es sino la conveniencia apropiada de las partes, y la distancia no es nada sino un vacío o un segmento de línea. Y las líneas no pueden ser cuerpos, pues les falta la anchura y profundidad necesarias a un cuerpo. Además, el *modus* no es una cantidad, sino el límite de la cantidad, y los límites son superficies, líneas y puntos, cosas a las que falta profundidad y que, por tanto, no deberían llamarse cuerpos. Finalmente, la *species* tampoco está situada en la materia, sino en la agradable consonancia de luces, sombras y líneas. Por esta razón, la belleza resulta estar tan lejana de la materia corpórea que ni

siquiera procede de la materia a no ser que ésta esté condicionada por esas tres preparaciones que se ha dicho que son incorpóreas. Dado que nuestro cuerpo es muy semejante al Cielo, cuya sustancia está equilibrada, la base de esas tres es la mezcla equilibrada de los cuatro elementos. Cuando el cuerpo no se rebela a la formación del alma por algún exceso en los humores, esos esplendores celestiales aparecen fácilmente en el cuerpo, que entonces es semejante al Cielo y a esa forma perfecta del hombre que posee un alma encarnada en la materia quieta y obediente.

[El «diseño», proceso mental]

FEDERIGO ZUCCARO, *L'idea dei scultori, pittori e architetti* (1607)

Diseño Interior significa el concepto formado en nuestra mente que nos hace capaces de aprehender algún objeto y hacer una obra práctica de acuerdo con ese concepto. De ese modo nosotros los pintores dibujamos o pintamos algún tema adecuado, como por ejemplo la Salutación Angélica a la Virgen María...: primero formamos en nuestra mente una concepción tal como sea posible de lo que ocurrió entonces tanto en el Cielo como en la tierra... Es cierto que con ese término Diseño Interior no significo sólo el concepto formado en la mente del pintor, sino también el concepto que se forma en cualquier intelecto ... Es el concepto y la idea formados de un objeto para entender y poner en práctica algún objeto... No empleo el término «intención» según lo emplean los lógicos y filósofos, ni «ejemplar» ni «idea» según los emplean los teólogos, porque hablo de esto como pintor...

El diseño no es ni materia ni cuerpo ni accidente de ninguna sustancia, sino que es la forma, la idea, la regla y el objeto del intelecto en que se expresan las cosas comprendidas. Ese Diseño se encuentra en todos los objetos externos, divinos o humanos... En general, es una idea y forma en el intelecto.

L. II, cap. VI

El arte de la pintura no deriva sus principios básicos de las ciencias matemáticas y no necesita recurrir a ellas para aprender reglas o métodos para su práctica ni aun para su discusión teórica. Pues este arte no es hijo de las matemáticas, sino de la naturaleza misma y del Diseño. La primera le enseña la forma, la segunda le enseña a obrar...

Es cierto que en todos los cuerpos producidos por la Naturaleza hay proporción y medida, como afirma Aristóteles, pero si uno se pusiera a investigar todas las cosas y a comprenderlas por medio de la especulación teórica y matemática, tal empresa sería no sólo insoportablemente fatigosa, sino un desperdicio de tiempo sin resultados fructíferos.

[Defensa de la oscuridad minoritaria]

GÓNGORA, *De una carta de 1615*

... Pregunto yo: ¿han sido útiles al mundo las poesías y aun las profecías (que *vates* se llama el profeta como el poeta)? Sería error negarlo; pues, dejando mil ejemplares aparte, la primera utilidad es en ellas la educación de cualesquiera estudiantes de estos tiempos; y si la obscuridad y estilo entrincado de Ovidio (que en lo de *Ponto* y en lo de *Tristibus* fue tan claro como se ve, y tan obscuro en las *Transformaciones*), da causa a que, vacilando el entendimiento en fuerza de discurso, trabajándole (pues crece con cualquier acto de valor), alcance lo que así en la lectura superficial de sus versos no pudo entender, luego hase de confesar que tiene utilidad avivar el ingenio, y eso nació de la obscuridad del poeta. Eso mismo hallará V.M. en mis *Soledades*, si tiene capacidad para quitar la corteza y descubrir lo misterioso que encubren. De honroso, en dos maneras considero me ha sido honrosa esta poesía: si entendida por los doctos, causarme ha autoridad, siendo lance forzoso venerar que nuestra lengua a costa de mi trabajo haya llegado a la perfección y alteza de la latina ... De más que honra me ha causado hacerme oscuro a los ignorantes, que ésa es la distinción de los hombres doctos, hablar de manera que a ellos les parezca griego; pues no se han de dar las piedras preciosas a animales de cerda...

[Defensa de la dificultad ingeniosa]

GRACIÁN, *Agudeza y arte de ingenio*, Disc. II

La primera distinción sea entre la agudeza de perspicacia y la de artificio, que es el objeto de esta arte. Aquélla tiende a dar alcance a las dificultosas verdades, descubriendo la más recóndita; ésta, no cuidando de eso, afecta a la hermosura sutil. Aquélla es más útil, ésta deleitable. Aquélla es todas las artes y ciencias y sus hábitos; ésta, como estrella errante, no tiene casa fija.

Disc. VII

La verdad, cuanto más dificultosa, es más agradable, y el conocimiento que cuesta es más estimado... Pondérase la discordancia y luego pasa el ingenio a dar la sutil y adecuada solución...

[Francia: trivialidad de lo estético]

MONTAIGNE, II 12

Por experiencia tocamos con la mano que la forma de nuestro ser depende del aire, del clima y del terreno donde nacemos, no sólo el color, la talla, la complexión y el aspecto, sino también las facultades del alma.

.....

Es verosímil que no sepamos apenas qué es la belleza en la Naturaleza y en general, puesto que a nuestra belleza humana le damos tantas formas diversas: la cual, si hubiera alguna prescripción natural, la reconoceríamos en común como el calor del fuego. Fantaseamos sus formas en nuestro puesto.

III 5

Si yo fuera del oficio, naturalizaría el arte tanto como ellos artificializan la Naturaleza.

MALHERBE, *Oeuvres*, IV 91

[Los poemas son] obras cuya única pretensión es expresarse con cierta gracia y cuyo único fruto es satisfacer la curiosidad de quienes no tienen cosa mejor en que entretenerse.

DESCARTES, *Carta a Mersenne*, 18 dic. 1629

... En cuanto a la música de los antiguos, creo que contenía algo de mayor poder que la nuestra, no porque fueran más doctos, sino porque lo eran menos: los que tenían gran inclinación natural a la música, no estando sujetos a las reglas de nuestra escala diatónica, hacían más por la sola fuerza de la imaginación que lo que pueden hacer los que han corrompido esa fuerza con el conocimiento de la teoría. Además, no estando acostumbrados los oídos de los oyentes, como los nuestros, a una música tan ordenada, eran tomados por sorpresa con mayor facilidad...

4 marzo 1630

3. Os había escrito que una cosa es decir que una consonancia es más dulce que otra, y otra cosa es decir que sea más agradable. Pues todos saben que la miel es más dulce que las aceitunas y sin embargo muchos prefieren comer aceitunas en vez de miel. Así todos saben que la quinta es más dulce que la cuarta, y ésta que la tercera mayor, y ésta que la menor, y sin embargo hay lugares en que la tercera menor gustará más que la quinta, e incluso en que una disonancia resultará más agradable que una consonancia.

4. No conozco cualidades en las consonancias que correspondan a las pasiones.

5. Si me preguntáis cuánto más agradable es una consonancia que otra, me disturbáis tanto como si me preguntarais cuánto más agradable es comer fruta que pescado.

PASCAL, *Pensamientos*, 38

Como se dice belleza poética, se debería decir también belleza geométrica y belleza medicinal, pero no se dice, y la razón es que se sabe bien cuál es el objeto de la geometría, y que consiste en pruebas, y cuál es el objeto de la medicina, y que consiste en la curación, pero no se sabe en qué consiste el agrado que es el objeto de la poesía. No se sabe qué es ese modelo natural que hay que imitar.

Hay cierto modelo de agrado y de belleza que consiste en cierta relación entre nuestra naturaleza, débil o fuerte, tal como es, y la cosa que nos place. Todo lo que está formado sobre ese modelo nos agrada: sea casa, canción, discurso, versos, prosa, mujer, pájaros, ríos, cuartos, trajes, etc. Todo lo que no está hecho sobre ese modelo disgusta a los que tienen buen gusto.

Y tal como hay una relación perfecta entre una canción y una casa que están hechas sobre el buen modelo, porque se parecen a un modelo único, aunque cada cual en su género, hay igualmente una relación perfecta entre las cosas hechas sobre el modelo malo. No es que el modelo malo sea único, pues hay una infinidad.

473

M. de Roannez decía: «Las razones me vienen luego, pero en primer lugar la cosa me agrada o me desagradar sin saber la razón, y sin embargo esto me desagradar por la razón que sólo descubro luego». Pero creo que no es que eso le desagradara por esas razones que se encuentran luego, sino que se encuentran esas razones porque eso desagradar.

[La belleza no es racional]

SPINOZA, *Carta LIV a Hugo Boxel*, sept. 1674

... La belleza no es tanto una cualidad del objeto que se percibe cuanto un efecto en quien lo percibe. Si fuéramos más largos o más cortos de vista, si nuestro temperamento fuera diverso del que es, las cosas que ahora nos parecen bellas nos parecerían feas, y las que ahora nos parecen feas nos parecerían bellas. La mano más bella, vista por un microscopio, parecerá horrible. Algunas cosas vistas a distancia son bellas, pero vistas de cerca son feas. Por tanto, las cosas consideradas en sí mismas o en relación con Dios quizá no sean ni bellas ni feas. Entonces, quien diga que Dios creó el mundo para ser

bello debe afirmar una de dos alternativas, a saber: o que Dios hizo el mundo para acomodarlo al deseo y los ojos de los hombres, o el deseo y los ojos de los hombres para acomodarlos al mundo...

[Reglamentaciones del teatro]

CORNEILLE (1647)

Siendo verdadera la acción, no hace falta informarse de si es verosímil... El tema de una bella tragedia no debe ser verosímil.

La suivante, Epístola a M^{}* (1634)

Me gusta seguir las reglas, pero lejos de hacerme esclavo de ellas, las amplío y encojo según la necesidad de mi tema, e incluso rompo sin escrúpulo la que se refiere a la duración de la acción cuando su severidad me parece incompatible con la belleza de los acontecimientos que describo. Saber las reglas y entender el secreto de acomodarlas hábilmente a nuestro teatro, son dos ciencias muy diferentes, y quizá para hacer ahora que una pieza tenga éxito, no es bastante haber estudiado en los libros de Aristóteles y Homero. Mi opinión es la de Terencio: puesto que hacemos poemas para ser representados, nuestro primer objetivo debe ser agradar a la corte y al pueblo, y atraer mucha gente a sus representaciones. Hace falta, si se puede, añadir las reglas, para no disgustar a los sabios.

.....

Muchos claman contra esta regla [la unidad de tiempo en un solo día] que llaman tiránica, y tendría razón si sólo estuviera fundada en la autoridad de Aristóteles, pero lo que la debe hacer aceptar es la razón natural que le sirve de apoyo.

RACINE

Sólo lo verosímil conmueve en las tragedias.

Prefacio de *Berenice*

La principal regla es gustar y conmover. Todas las demás sólo están hechas para llegar a esa primera ... La invención consiste en hacer algo de nada.

J. DE LA MESNADIÈRE, *La poétique* (1639)

El provecho de los espectáculos expuestos en la tragedia está reservado a las grandes almas: sea que el nacimiento ilustre, las dignidades eminentes o la buena alimentación les den esa condición. La multitud grosera no puede encontrar ningún placer en un discurso serio, grave, casto y verdaderamente trágico.

[Suavización de la preceptiva]

BOILEAU, *Arte poética*

... En vano es que en el Parnaso un temerario autor
piense del arte de los versos alcanzar la cima
si no siente la influencia secreta del cielo,
si su estrella al nacer no le ha formado poeta...
... Al fin llegó Malherbe, y, el primero en Francia,
hizo sentir en los versos una justa cadencia,
de una palabra puesta en su sitio enseñó el poder,
y redujo la musa a las reglas del deber.
... Antes que a escribir aprended a pensar.
Según que nuestra idea sea más o menos oscura,
la expresión la sigue, menos limpia o más pura...
(III) No hay serpiente ni monstruo odioso
que, imitado por el arte, no pueda agradar a los ojos:
de un pincel delicado el artificio agradable
del más horrible objeto hace un objeto amable.
... El secreto ante todo es agradar y conmover:
inventad resortes que puedan sujetarme.
... Jamás ofrezcáis nada de increíble al espectador:
lo verdadero a veces puede no ser verosímil.
... El poeta ya no es más que un orador tímido,
que un frío historiador de una fábula insípida.
... Que la Naturaleza sea vuestro estudio único,
autores que pretendéis los honores de lo cómico.
... Antes que la razón, explicándose por la voz,
hubiera instruido a los humanos, y enseñado las leyes,
todos los hombres seguían la grosera Naturaleza;
dispersos en los bosques corrían a alimentarse;
la fuerza les servía de derecho y de equidad,
los crímenes se ejercían con impunidad.
Pero el armonioso aderezo del discurso, al fin,

endulzó la rudeza de esas salvajes costumbres,
reunió a los humanos en los bosques dispersos,
rodeó las ciudades de murallas y bastiones,
con la presencia del suplicio espantó la insolencia,
y puso la débil inocencia bajo el apoyo de las leyes.
Ese orden fue, se dijo, el fruto de los primeros versos.

[Ampliación de recursos y uso de baremos en la pintura]

ROGER DE PILES, *Cours de peinture par principes avec une balance des peintres* (1708)

Paisaje es un tipo de pintura que representa los campos y todos sus objetos. ... El pintor tiene más oportunidades de complacerse en la selección de sus objetos. La soledad de las rocas, la frescura de los bosques, la claridad de las aguas que parecen murmurar, la anchura de las llanuras y lejanías, las mezclas de árboles, la densidad del verdor y una hermosa escena general hacen que el pintor se imagine cazando o tomando el aire, o paseando o sentado, y entregado a la cavilación agradable... Entre los muchos estilos diferentes de paisaje, me limitaré a dos: el heroico y el pastoral o rural, pues los demás no son sino mezclas de éstos.

Selección de la tabla de De Piles

	<i>Composición</i>	<i>Dibujo</i>	<i>Color</i>	<i>Expresión</i>
Albrecht Dürer	8	10	10	8
Andrea del Sarto	12	16	9	8
Barocci	14	15	6	10
Bassano, Jacopo	6	8	17	0
Sebastian del Piombo	8	13	16	7
Bellini, Giov.	4	6	14	0
Le Brun	16	16	8	16
Los Carracci	15	17	13	13
Corregio	13	13	15	12
Domenichino	15	17	9	17
Giorgione	8	9	18	4
Guido Reni	–	13	9	12
Holbein	9	10	16	13
Jac. Jordaens	10	8	16	6
Giulio Romano	15	16	4	14
Leonardo da Vinci	15	16	4	14
Michelangelo Buonarroti	8	17	4	8
Michelangelo Caravaggio	6	6	16	0
Murillo	6	8	15	4
Parmigianino	10	15	6	6
Paolo Veronese	15	10	16	3
Pietro Perugino	4	12	10	4
Poussin	15	17	6	15
Rafael Sanzio	17	18	12	18
Rembrandt	15	6	17	12
Rubens	18	13	17	17
Teniers	15	12	13	6
Tintoretto	15	14	16	4
Tiziano	12	15	18	6
Van Dyck	15	10	17	13

LA ILUSTRACIÓN

Inglaterra: un estilo mental para la buena convivencia

El tránsito desde las épocas que acabamos de mencionar hasta la Ilustración o «Siglo de las Luces» es sólo gradual, sin cambios ni cortes radicales: en cierto modo, como un progresivo aclaramiento, saliendo de las sombras de la crisis del siglo XVII, pero en virtud de las mismas premisas de pensamiento, es decir, del racionalismo. No hay, claro está, una completa sincronía en la evolución de los diversos países —ni en nuestro territorio de ideas estéticas, ni, en general, en la marcha de la sociedad y la economía—: concretamente, Inglaterra alcanza muy pronto la maduración de hechos y situaciones que en el Continente podrán rezagarse un siglo o dos.

Recordemos, ante todo, que la reducción del poder regio y el establecimiento de un Parlamento —cierto que muy minoritario y restringido a grandes propietarios— en Inglaterra tiene lugar ya en la segunda mitad del siglo XVII. Y entonces se establece, como bien común y definitivo, el típico estilo británico, que corresponde a un determinado modo de vida intelectual —incluso antes de que empiece a alborear el optimismo del «siglo de las luces», como condición previa de éste—: un lenguaje claro y conversacional, apropiado para la comunicación en la buena sociedad, dando lugar a márgenes de discrepancia, pero sin entrar en cuestiones demasiado personales ni profundas; es decir, el lenguaje que sirve a la vez para el análisis empirista del funcionamiento de la mente humana y para la remisión confiada al buen sentido —al sentido común—de la convivencia, contando con la buena marcha del universo y con la cordura social, siquiera sea por conveniencia propia, sobre el fondo de un gran Ordenador y Rector del mundo. Si ese lenguaje puede parecer, a un observador intelectual, un tanto crítico y escéptico en cuanto a todo lo que sea metafísica, ideas generales y explicaciones totales, es por su instinto de economía —de lenguaje y de pensamiento—, que elude las cuestiones que no tienen consecuencias en la vida real, y, en otro sentido, por su sentido de cortesía en la coexistencia, rehúye profundizar en intimidades y creencias últimas, como para no crear discordias inútiles. Es, en una palabra, el lenguaje del siglo de Newton, pero precede incluso al establecimiento de su era de paz y prosperidad. Pues, en efecto, ya lo encontramos plenamente ejercido en un pensador extremadamente pesimista, el cual, a efectos de nuestra disciplina, plantea graves exigencias críticas que, sin embargo, acabarán dejando un inesperado margen de vigencia para lo estético. Nos referimos a Thomas Hobbes (1588-1679), quien vivió la época de las grandes luchas entre absolutismo y parlamentarismo, quedando mal con ambos bandos —ante unos, en cuanto materialista más o menos ateo; ante los otros, como absolutista en su idea del poder soberano—. Su pesimismo —el mundo es una guerra de todos contra todos sólo evitada por la renuncia de nuestros derechos y

libertades puestos en manos de un poder total, el «Leviatán», monstruo bíblico que da nombre a su más famoso libro— viene a ser la versión ética y social de su reducción de la vida humana a la recepción de estímulos y la consiguiente reacción —que conlleva la posesión y formación de imágenes—. Esta suerte de interpretación materialista de la «fantasía» (la palabra *fancy*, sin embargo, tiene casi más del *phantasma* de la gnoseología aristotélicotomista que de su posterior sentido habitual, como «capricho», «invención»), como huella residual después de la sensación, o como «reacción tras de la «acción» (la sensación), permite, sin embargo, que haya también un nivel superior de imaginación más compleja, combinando series viejas y nuevas de imágenes concretadas en la *fancy* y conservadas por la memoria. Entonces, dado que la filosofía propiamente dicha no ha llegado a dar explicaciones convincentes del mundo, dentro de ese mecanismo de «acción» y «reacción» material, no es de desdeñar lo que pueda aportar el juego imaginativo de la *fancy*: en espera de una verdadera filosofía científica, la poesía tiene un modesto papel, siquiera como *pis aller* (ya se sabe que los ingleses usan a menudo el francés para expresiones condescendientes o peyorativas).

Desde el punto de vista estético, también hay paradojas en el primer gran analítico del conocimiento, John Locke (1632-1710): la verdad posible de la filosofía no deriva de conceptos universales, sino de hechos psicológicos concretos, a partir de impresiones sensoriales. Sin embargo, en el orden estético, Locke recela de la poesía aún más que Hobbes, y apela a la mentalidad preceptista del siglo XVII y al gusto neoclásico llegado por vía francesa —en arquitectura se arranca entonces del modelo de Palladio para establecer el repertorio formal de Inigo Jones y Christopher Wren, que determinará el estilo, no sólo de esa época británica, sino incluso del arranque de Estados Unidos—. Las columnas, frontones y cúpulas caracterizarán luego el estilo de la capital, Washington, encontrando su quintaesencia en las creaciones de Jefferson como arquitecto. Quien creyera que el análisis crítico del conocimiento en Locke podía tener un sentido disolvente y corrosivo, más o menos nihilista, según esperaríamos hoy, no tendría más que atender al lado estético para tranquilizarse sobre su conservadurismo moral y social. Eso ocurrirá también en los siguientes filósofos de su línea, Berkeley y Hume, pero antes de aludir a éstos, conviene atender a la aparición de un nuevo tipo de pensador: aquel en quien lo estético tiene un papel primario y central (casi como el terreno y el aspecto en que las consideraciones abstractas se hacen atractivas y de interés general).

El entusiasmo, la felicidad. Un poeta consciente: Pope

Ante todo, está lord Shaftesbury (1671-1713), quien, especialmente en su *Carta sobre el entusiasmo* (1707) —el entusiasmo, concepto que será clave para el Romanticismo, sobre todo en Mme. de Staël—, lejos del criticismo reduccionista de un Locke, parte del *sense*, de la «sensatez», como la seguridad de lo dado en la conciencia,

para creer en una conexión con el Universo, por simpatía, con resonancias del neoplatonismo también presente en tantos pensadores ingleses de entonces. Es, sin embargo, un neoplatonismo basado no tanto en armonías pitagóricas cuanto en la vista; pero en el espectáculo del mundo no se puede distinguir demasiado la belleza de las figuras y la belleza de las acciones, los afectos, las pasiones... Como se ve, en Inglaterra cabe hablar ya muy tempranamente de atmósfera prerromántica.

Más de esteta «profesional» tiene F. Hutcheson (1649-1746), quien, en el orden ético y social, había inventado una suerte de «aritmética felicitaria», y también apela a consideraciones matemáticas en lo estético, que para él reside en una armonía de unidad y variedad. Otro planteamiento muy curioso de lo estético es el que hace lord Karnes (Henry Home) (1696-1782), quien, en una armonización gradual un tanto leibnitziana, reconoce una escala de placeres —en la parte de abajo, los físicos, susceptibles de saciarse; en la parte de arriba, los intelectuales, nunca saciables—, todos ellos ordenados por la Providencia divina para nuestro bien. En los placeres estéticos, especialmente, se echaría de ver la concesión providencial: nuestro gusto por el orden nos predispondría a aprender mejor; nuestra impresión de placer ante la novedad nos entrenaría para estar alertas también al peligro; nuestro gusto por lo trágico nos inclinaría a la compasión y la benevolencia social. Hay aquí, acaso, algo de Locke en los análisis, pero si volvemos sobre estas ideas después de asomarnos a la «crítica de la facultad de juzgar» kantiana, acaso nos parezca ver aquí un vago borrador de esta decisiva formulación.

El principal, sin embargo, entre estos pensadores, e incluso el mejor portavoz de aquella época inglesa, es el poeta Alexander Pope (1688-1744); poeta ya de una mentalidad muy frecuente en nuestro propio siglo, es decir, con una intensa conciencia crítica, acentuada también porque, conforme al espíritu de su época, suele hacer un uso didáctico de la poesía como vehículo de exposición de ideas. En efecto, los dos largos poemas que aquí nos interesa recordar más, se titulan precisamente «ensayo» —*essay*, tomando del francés el término acuñado por Montaigne—, el *Essay on criticism* («ensayo sobre la crítica literaria») y el *Essay on Man* («ensayo sobre el hombre»). En el primero, establece con flexible eclecticismo el valor de las reglas de la preceptiva literaria en cuanto que derivan de la Naturaleza misma, estando complementadas por una cierta «felicidad» —el «no sé qué»—; en el segundo, invita a creer que hay una razón divina ordenadora de lo que puede parecernos laberinto del mundo —a pesar de todos los sufrimientos y los males, todo lo que es, está bien—. Pero, para la sensibilidad de hoy, lo más sugestivo de Pope acaso sea su manera de presentar —en un prólogo en prosa— sus versos: jactándose más de lo que ha suprimido que de lo que ofrece; declarándose más amigo de corregir que de escribir; y, en general, minimizando modestamente la actividad del poeta como una manía intrascendente dedicada a una minoría ociosa.

Berkeley: idealismo y pre-funcionalismo. Otros desarrollos

Volviendo a los autores que figuran con pleno derecho en la historia de la filosofía, George Berkeley (1685-1753), como parte de su pensamiento «inmaterialista», en que el mundo viene a ser un espectáculo ordenado por Dios —con curiosa economía, también por lo que toca al espectador, quien no debe desperdiciar su pensamiento hablando de ideas que estén por debajo o más allá de lo que se percibe, como, por ejemplo, «materia»—, tiene también un diálogo de tema estético, *El nuevo Alcifron* (1732). Alcifron, el «filósofo menudo», defensor del sentimiento estético, es derrotado dialécticamente por Euphranor, más platónico, defensor de la razón estética. Sin embargo, ésta es una razón muy peculiar, y bastante lejana a la razón platónica y su mundo de las ideas, introduciendo una suerte de «funcionalismo» que, aparte de sus tonos religiosos providencialistas, podría verse como un esbozo de Ruskin y Morris, sólo que «vuelto a lo divino», a no ser que prefiriéramos verlo como anticipo de la estética kantiana, con teleología y todo. Su teoría viene a ser: el pensamiento juzga y disfruta al reconocer finalidad o designio en las cosas, lo que implica un uso y una aptitud y proporción adecuadas, donde radica la Belleza, que, a su vez, tendría su fuente en la divina Providencia. La experiencia estética, pues, tiene a la vez algo de utilitarismo y de religiosidad. Luego, al referirse a hechos concretos, Berkeley tiene observaciones críticas raras en su época, como el criticar la absurda e innatural moda en la vestimenta, contrastándola con la sencillez funcional de los ropajes clásicos. O también hace ver, por ejemplo, que la belleza de proporciones geométricas de una puerta puede dejar de parecer tal si se sitúa la dimensión más larga en sentido horizontal, porque eso no tiene que ver con la utilidad de la puerta. Pero no deja luego de sucumbir a los prejuicios vigentes al hablar mal del gótico, sin darse cuenta de su ejemplar funcionalidad.

En cuanto a David Hume (1711-1776), cuyo análisis crítico del conocimiento, aunque elimine las ideas generales *a priori*, no llega a conclusiones destructivas porque deja paso a la *belief*, a la creencia en la comunidad humana y en los valores morales, también cabe señalar que igualmente en el orden estético se revela muy conservador. En efecto, él encuentra una nueva justificación a las reglas de la preceptiva pseudoaristotélica del clasicismo: no por necesidad de razón, *a priori*, sino como consecuencia de la asociación de impresiones, que, como es sabido, es para él la base de todo el mecanismo mental. Así, la unidad de lugar deriva de la asociación por contigüidad, y la unidad de tiempo, de la asociación por sucesión. Pero es más interesante la aplicación de la asociación humeana al orden de la retórica, porque entonces se prepara una justificación a la idea, en nuestro siglo, de Roman Jakobson presentando, como los dos grandes resortes literarios, la metáfora y la metonimia: aquélla, respondería a la asociación por semejanza; ésta, a la asociación por contigüidad. Aparte de esto, las opiniones estéticas de Hume son bastante complejas: niega la idea central aristotélica de la primacía del *mythos* —el argumento, el tema— en el teatro, y

defiende arranques de sentires románticos, a pesar de que siga defendiendo a Racine y Voltaire. Para él, «la belleza no reside en el poema, sino en el sentimiento o el gusto del lector».

Otro hecho que hemos de tener en cuenta en esa época, es que hay artistas que se doblan de teóricos. El caso más curioso es el de William Hogarth (1697-1764), recordado en la historia del arte por sus series de cuadros de costumbres —*Le manage à la mode*, *The rake's progress*—, con las que, sin embargo, no tiene nada que ver su «Análisis de la belleza». Pues este análisis, basado en elementos italianos —Miguel Ángel y la obra teórica de Lomazzo—, llevó a Hogarth a la ocurrencia de obtener, por una síntesis de empirismo y de matemáticas, la «línea de la belleza», el canon central de todas las formas bellas —que, de hecho, es una curva en forma de S, más gruesa en el centro, no especialmente atractiva en conjunto, a pesar del posible interés de su inserción en un triángulo relacionado con sus propias dimensiones—. Otro pintor de renombre, sir Joshua Reynolds (1723-1792), primer presidente de la Academia de arte británica, también teorizó, con cierto eclecticismo, partiendo de la belleza ideal, y aplicándole la asociación de ideas humeana, para reconocer que, a cierto nivel, el gusto y el genio no se pueden aprender por reglas. Los grandes maestros quizá servirían para descubrir las auténticas reglas del arte, pero a su vez, como quería Pope, ellos derivarían de la Naturaleza misma, supremo modelo.

La época se va inclinando cada vez más hacia el sentir romántico, que, en la terminología estética, tiene predilección por el término «sublime» —Kant empareja lo bello y lo sublime respondiendo al uso dominante—: en Inglaterra, esto lo hace Edmund Burke (1729-1797), famoso sobre todo como pensador contrarrevolucionario. Él justifica lo sublime como expresión de nuestro miedo a la muerte, es decir, como forma última del instinto de conservación: la misma belleza, para él, tiene mucho de sublime, y, desde luego, nada de racional ni de voluntario, a la vez que coopera con la ternura y el afecto hacia los demás, dentro de una tendencia universal de *simpatía*. Evidentemente, estamos ya en pleno Romanticismo, por lo que toca a Inglaterra: un año después de la muerte de Burke, se publica el libro —sobre cuyo prólogo hemos de hablar— *Baladas líricas*, de Wordsworth y Coleridge.

Francia: paradojas de Diderot, naturalismo de Rousseau. Italia: Vico

En nuestro territorio, el siglo XVIII francés, hasta la Revolución, muestra unas crecientes contradicciones internas, análogas a las que, en lo social, llevarían al brusco corte en que la clase ascendente burguesa asumió el poder. El racionalismo preceptista del *Grand Siècle* sigue teóricamente en vigencia, pero, de hecho, va aumentando el papel del sentimiento y de la Naturaleza, hacia el Romanticismo, que, sin embargo, no proclamará oficialmente su hegemonía en Francia hasta mucho después —con la

monarquía de julio de 1830 y con Victor Hugo—. La estética de la Revolución es clasicista —pensemos en la pintura de David—, aunque su sentir sea el de la *comédie larmoyante* y la novela sentimentalista. Por otra parte, los teóricos profesionales de la estética son en esa época poco importantes —así, el P. André—, mientras que surgen otros escritores —los *Philosophes*— que asumen el papel de portavoces de la época sin ser exactamente lo que hoy llamamos «filósofos». Ante todo, está el que durante algún tiempo dio su nombre al siglo: Voltaire (1694-1778), tanto más representativo de su gente y su tiempo precisamente por sus vacilaciones y su modo de quedarse a medio camino. Crítico de los altos poderes establecidos —aristocracia de sangre, jerarquía eclesial—, sólo llega a sugerir, sin embargo, en beneficio de la confusa clase ascendente, que el buen uso de la razón disiparía muchos privilegios absurdos, pero no llega a esbozar ningún cambio radical, y, a última hora, parecería contentarse con que cada cual pudiera «cultivar su jardín» —entiéndase también, sus negocios, sin que el poder del dinero se viera coartado por derechos establecidos tradicionalmente—. Su crítica de la historia reduce ésta a un absurdo entremetarse y sufrir calamidades —él inventa la palabra *optimista* para burlarse de Leibnitz y su teoría de que este mundo es el mejor de los mundos posibles, expresada por el doctor Pangloss en el «Cándido»—: su trabajo de ideas no trasciende el horizonte de una mejor vida privada en la buena sociedad. Literariamente, en la longeva trayectoria vital de Voltaire hay una suerte de retroceso: pareció que, sobre todo con ocasión de su estancia en Inglaterra, el ejemplo de Shakespeare le sacaría del inicial clasicismo de sus tragedias, pero a la larga renegó del gran inglés, por sus abigarradas mezclas de sentires y estilos, aplicándole mezquinas críticas por su inverosimilitud. En el fondo, Voltaire tiene el ideal de un «gusto universal» en que todos convergieran, a fuerza de buena educación, como forma expresiva de la buena sociedad.

En su vejez, Voltaire ya había quedado detrás de las tendencias que encuentran manifestación más al día en Denis Diderot (1713-1784), cuya obra, sin embargo, sólo fue conocida en parte por sus contemporáneos; en cierto sentido, Diderot fue comprendido antes y mejor en Alemania que en su patria, pues ya Lessing conoce sus teorías dramáticas, y luego Goethe traduce su inédito *Sobrino de Rameau*, permitiendo así que lo cite Hegel en su *Fenomenología del espíritu*. Con Diderot ya comienzan ideas y planteamientos que preparan el Romanticismo: ante todo, la hegemonía de lo natural —la Naturaleza tiene razón; no se equivoca nunca—. En el orden formal de la estética, esto implica que no se pueda aplicar un ideal de armonía matemática: «un sólo defecto de simetría probaría más que cualquier suma dada de relaciones» en cuanto al origen humano de una forma regular que nos encontremos. Esto explica, en pintura, la predilección de Diderot por la pintura de Greuze, como expresiva de sentimientos en un medio corriente —incluso, con una temática costumbrista—: en lo literario, el mayor éxito de Diderot estuvo en sus dramas «lacrimosos», con grandes emociones patéticas a cargo de personajes más típicos que individuales —«el padre de familia», etc.—: un

teatro no precisamente realista, pero sí con un mundo que el público podía reconocer como propio —a diferencia del medio abstracto en que se establecía la tragedia clásica—. Sin embargo, Diderot no se queda ahí, porque es el maestro de la paradoja y la ambigüedad: ante todo, en el orden moral, él pone en cuestión las categorías y clasificaciones habituales, sugiriendo que quienes pasan por buenos pueden ser quizá malos, y viceversa —con una crítica también muy aguda de la religiosidad vigente, que no excluye el dolor por sentirse reducido al ateísmo y la nostalgia de un Dios que no fuera el oficial—. Y, paralelamente, en el orden de lo estético, Diderot pone en cuestión los supuestos básicos de la tradición teatral —lo cual, implícitamente, lleva a revisar todas las ideas aceptadas sobre poesía y literatura en general—. En efecto, en su *Paradoja sobre el comediante* —un diálogo: toda la obra diderotiana tiende a ser básicamente diálogo— uno de los interlocutores lanza la sorprendente afirmación de que el mejor actor es el que no se emociona nunca y conserva la cabeza fría en el uso de los medios para que los espectadores se emocionen. Si se emocionara él mismo, lo echaría todo a perder: ni siquiera se entendería lo que dijera. Esto representa una revolución: siempre había sido axiomático el horaciano «si quieres que yo llore, primero te tiene que doler a ti», como condición indispensable. Todavía hoy día la mayoría de la gente tiende a suponer que lo importante de un poema es que sea «sentido», y que el poeta esté verdaderamente poseído por la emoción de que habla. Diderot, con su *Paradoja*, no sólo anticipa el «extrañamiento» de Bertolt Brecht, que quiere evitar que el espectador se emocione identificándose con el sentir de los personajes, para que pueda reflexionar críticamente sobre los problemas morales y sociales que presentan, sino que puede verse también como el arranque de un nuevo modo de entender la literatura, en que el sujeto del texto se reconoce como diverso del sujeto personal del autor. Así, a fines de ese mismo siglo, Wordsworth definirá la poesía como «emoción recordada en tranquilidad», y poco después Keats negará la identidad del poeta, transformado en un «camaleón» que reviste muchos personajes —y luego la cuestión pasará a manos de Flaubert, Proust, Antonio Machado, Valéry...—. Pero éste será uno de los temas más importantes que iremos encontrando en lo sucesivo: baste dejar señalado aquí su arranque, como parte de la obra de ese fascinante y ambiguo autor que fue Diderot, cada vez más presente como «clásico» de nuestra época nada clásica.

Todavía hay otro personaje aún más importante a efectos de evolución de la sensibilidad, por más que no se ocupara de formular ni sistematizar conceptos de teoría estética: el ginebrino Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). Si, por el lado moral, él introduce, como es sabido, una suerte de agnosticismo ético —el valor de mis acciones reside en que son «mías» y no de otro: no en su ajuste o desajuste a ninguna norma o ideal—, en el orden de la sensibilidad, su exaltación de lo natural primigenio frente a lo cultural sobreañadido representa un verdadero nihilismo. Pues ni siquiera se trata de poner el punto de referencia en lo espontáneo, en lo sincero, sino que hay que atenerse a lo inmediato de la expresión, tal como se presente: no tendría sentido investigar si es

verdadera o no, en cuanto que responda a una realidad íntima, a un yo previo. De ahí su ambivalencia si se le quiere caracterizar por referencia a cualquier esquema (por ejemplo, revolucionario-antirrevolucionario, progresista-reaccionario, etc.): históricamente, sí se le puede ver como un introductor de la situación romántica, pero sin el empuje y el *panache* propios de los románticos.

En el ámbito italiano, hay en ese siglo un autor que, aunque sólo vagamente mencionado por algunos románticos alemanes, ha podido ser reivindicado en nuestro propio siglo como introductor de una nueva perspectiva que deja atrás el «siglo de las luces», en temprana cronología: Giambattista Vico (1688-1744). Pues él aporta una peculiar «filosofía de la historia» en la cual se enmarca un nuevo sentido de la cultura y del lenguaje: la humanidad va pasando por unos ciclos —*corsi e ricorsi*— de maduración y decadencia. La novedad decisiva está en que la fase inicial —la infancia de la humanidad— tiene un valor peculiar que no se iguala en la madurez ni en la vejez de ese desarrollo: una mayor cercanía al origen, una mayor autenticidad espontánea, en que lo humano se expresa en lenguaje poético y en signos y símbolos de una profundidad que luego la más racional y seca mente de la madurez no será capaz de percibir plenamente, aun sin dejar nunca de entrever la honda significación de esos oscuros mensajes que le llegan del pasado. Hay aquí un poderoso esbozo del sentido romántico del lenguaje y la poesía, bien lejos de la tradición y, más aún, del racionalismo de aquella edad «iluminada».

Alemania: la estética como asignatura. En torno al «Laocoonte»

Pero es en el ámbito germánico donde, por fin, se constituye como tal la disciplina llamada «estética». Y ello ocurre precisamente en la Universidad, y como parte del *curriculum* filosófico, ocupando un puesto necesario en el casillero establecido *a priori* por necesidad ideal. No importa que aquí —como ocurrirá a veces en lo alemán— el concepto y la palabra se anticipen a la realidad: en efecto, no había entonces literatura alemana en forma corporativa, ni mucho «arte alemán», ni aun «Alemania», entidad entonces dispersa en centenares de pequeños dominios de diversa entidad, unos vinculados al Sacro Imperio, otros más o menos aislados, alguno vinculado a la corona inglesa..., pero todos ellos semejantes en tener un pequeño soberano, con un pequeño palacio a lo Versalles, un pequeño ejército, amén de burocracia, y, en algunos pocos casos, una pequeña Universidad, donde la filosofía se enseñaba siguiendo una ordenación muy escolar—sobre todo, con la sistematización de Wolff—, en buena medida derivada de la tradición escolástica. La estética, precisamente, nace como tal en latín, en la obra *Aesthetica* (dos volúmenes, 1756 y 1758, pero incompleta por muerte del autor, Alexander Baumgarten, 1716-1762). Pero *aesthetica* no tenía el sentido preciso que hoy le damos, sino otro más vago: dentro de la perspectiva de Leibnitz, las mónadas se

alinean en una suerte de rampa ontológica, de más clara a menos clara, y entonces el conocimiento, además de tener una zona luminosa que se ocupe de las más altas, también tiene otra parte inferior, de percepción inmediata y más material, que es precisamente la *estética*, en su sentido etimológico de «percepción», de «sentir». Así pues, filosóficamente nace aquí una disciplina de segunda clase, a pesar de que algún gran filósofo —Kant— la eleve a ser clave de su pensamiento, y algún otro —así, Hegel— cuente con ella como pieza indispensable.

Pero, mientras tanto, las ideas estéticas, hasta Kant, tienen mejor desarrollo en Alemania fuera de la Universidad. No falta algún preceptista de cortos vuelos; en lo dramático, Gottsched, quien defiende el canon pseudoaristotélico de importación francesa; pero en cambio, también están los «suizos», los pintores y teorizantes Bodmer y Breitinger, quienes en 1721 fundan una revista, *Diálogos de los pintores*, para «difundir la virtud y el gusto en las montañas de Suiza», donde se plantean conceptos nuevos de saber prerromántico —el de lo «maravilloso»—, o nuevas interpretaciones de viejos elementos —como la alegoría—. A la vez que el suizo francés Rousseau, estos suizos alemanes desarrollan también la nueva sensibilidad en su fondo más adecuado, lagos y montañas: la *Oda al lago de Zürich* de Klopstock —para nosotros, prehölderliniana— es una de las piezas más animadas de la nueva tendencia; recordemos también que cuando el *Sturm und Drang*, «tempestad y empuje», del prerromanticismo tenga su más resonante pieza en el *Werther* (1774) del joven Goethe, allí el nombre de Klopstock será pronunciado por Carlota al ver, en compañía de su enamorado Werther, el rayo de la tormenta sobre el valle.

Mientras tanto, el único escritor verdaderamente importante de la *Aufklärung*, la Ilustración alemana, G. E. Lessing (1729-1781), está abierto ya a un horizonte nada sujeto a lo neoclásico; es cierto que acata teóricamente la *Poética* de Aristóteles como el equivalente estético de la geometría de Euclides, pero, de hecho, niega que la aplicación que de ella hacen los franceses sea válida, y, aun sin salirse de las reglas, compone un teatro casi realista y burgués, cuando no con simbolismos religiosos entre mágicos y masónicos. Como director del teatro de Hamburgo, Lessing realiza una importante labor educativa: incluso lee a Diderot y acepta sus paradojas teatrales y morales. Pero, en nuestra disciplina, se le recuerda sobre todo por su *Laocoonte* (1765), en que, a propósito de esa estatua, comentada por Winckelmann, estudia la distinción entre pintura y poesía, contra la habitual equiparación de *ut pictura, poësis*. La pintura —como la escultura— presenta lo coexistente, los cuerpos; la literatura, lo sucesivo y temporal, las acciones; aquélla no puede narrar, pero sí puede presentar una historia concentrándola en su momento esencial, que resume lo pasado y presagia lo venidero; ésta no puede pintar propiamente, y de ahí el acierto de Homero cuando, para describir el escudo de Aquiles, cuenta el proceso de cómo lo produjo el artífice. En el caso de la estatua de Laocoonte, no había por qué verla, según la interpretación más común, como representación de un grito, sino como momento esencial (*pregnante*) del episodio homérico en cuestión: esa

esencialidad justifica aspectos poco realistas, como que el sacerdote Laocoonte estuviera casi desnudo y sin cubrirse ritualmente la frente. Aparte, pues, de la aclaradora distinción entre las artes, aparecen valores nuevos como el de lo «característico», complementado y contrastado con el de lo «natural».

Pero hemos aludido a Winckelmann en relación con esa estatua; él, sobre todo en su *Historia del arte en la Antigüedad* (1764), creó en Alemania el culto arqueológico al mundo clásico. Hoy día sabemos que su imagen no respondía a lo que fue Grecia, pero nos es difícil todavía liberarnos del cliché venerado: un mundo de blanda marmórea, con estatuas de bellos cuerpos de armonía platónica (preferentemente masculinos, para Winckelmann) e inmaculados templos para una religión casi ideal, a pesar de la excesiva animación del Olimpo... Era la época de las excavaciones: Pompeya y Herculano empiezan a contar para el naciente turismo, sobre todo inglés, pero también con viajeros germánicos tan importantes como el propio Winckelmann, o Goethe, quien buscó en Italia el antídoto clásico para el romanticismo desatado por él mismo, o el arqueólogo Schliemann, que, Homero en mano, excavó más Troyas de las que preveía la *Iliada*.

Kant: la estética como última palabra de una filosofía

Pero dejemos la atmósfera artística y literaria para atender a la elevación de la estética al máximo nivel filosófico en la obra de Immanuel Kant (1724-1804), y precisamente en la tercera y última de sus «Críticas», cuyo título —*Kritik der Urteilskraft*, 1790— sólo por aproximación cabe traducir por «Crítica de la facultad de juzgar» (o «estimar»). Ciertamente que esta «crítica» ha solido ser la menos leída, pero sin ella, al pensamiento de Kant le falta lo que él mismo creyó más importante: la solución, quizá, a su larga y penosa búsqueda. Recordemos muy brevemente la peculiar conexión entre las tres «críticas». En la primera, Kant establece el alcance de la validez universal que pueda haber en nuestro conocimiento. Esa validez se basa en que las formas de nuestra sensibilidad y nuestro entendimiento son iguales en toda mente, y por tanto hacen posible que, aun antes y aparte de la experiencia, se pueda organizar, con «segura marcha», el mundo de la ciencia (Kant habla de la matemática y la física; en realidad, no pasa de la matemática, y, por otra parte, se hace demasiadas ilusiones sobre la posibilidad de que la ciencia pueda encontrar verdades nuevas sin utilizar la experiencia concreta). Ahora bien, nuestra mente, aparte de encontrar y poseer con seguridad las verdades de la ciencia, no puede menos también de pensar en unas peculiares entidades que serían más interesantes que la ciencia para dar sentido a nuestra vida —Dios, el universo como totalidad, el yo...—, pero cuya realidad resulta tan indemostrable como irrefutable. En el orden del conocimiento intelectual, pues, nos quedamos con un pie en el aire, poseedores de la ciencia, pero incapaces de aclarar qué ocurre en cuanto a esas cuestiones últimas sobre la realidad. ¿Qué hacer entonces, cómo vivir?

La segunda crítica —la de la «razón práctica»— apela al sentido moral, al imperativo que, en el fondo del corazón, infunde tanto respeto como «el cielo estrellado sobre la cabeza». Esa íntima voz moral, en lo oscuro de la intimidad, se parece, en efecto, al cielo nocturno porque sobre su negrura sólo emerge, como las constelaciones, una forma pura y vacía: no «qué hacer», sino «cómo hacer» —de un modo que pudiera ser modélico, en cada decisión, adoptada como responsabilidad absoluta sobre un vacío absoluto, con libertad absoluta—. Esa conciencia moral postula incluso la inmortalidad nuestra y la existencia de Dios, porque, sin eso, no podría realizar su exigencia de «santidad», imposible en este enredado planeta. Quedamos, así, como desgarrados en dos ámbitos: por un lado, la claridad inútil de la ciencia; por otro lado, la oscuridad de la buena voluntad, incapaz de prever, en cada decisión instantánea, el efecto sobre un mundo cuyas «cosas» sólo se nos hacen presentes como «fenómenos».

La tercera crítica, la de la «facultad de juzgar», viene por fin a dar la solución y a salvar la unidad del hombre, en sí mismo y en su relación con el mundo y con Dios —no tanto como «síntesis», cuanto como intuición de la base prístina de todo—. Ahora, lo *a priori*, lo básico, es, para decirlo en palabras muy vulgares, el hecho de que a todos nos agrada percibir objetos, aun antes, o aparte, de saber qué son (es decir, prescindiendo del «concepto» a que correspondan). El gusto producido por el «libre juego de nuestras facultades» al captar algo, evidencia inmediatamente una suerte de armonía o predestinación entre lo que está ahí y lo que somos nosotros —por otra parte, nuestro «juicio de gusto» es desinteresado, es decir, no está afectado por el deseo de poseer o usar lo percibido, además de no necesitar definirlo ni aun nombrarlo. Kant, de ese modo, es capaz de adelantarse al sentido de la pintura no-figurativa en nuestra propia época, distinguiendo una «belleza libre» —un arabesco o un acorde musical, dice, a falta de esa pintura—, que no contiene ni significa nada, en contraste con la belleza de algo que se sabe qué es o qué representa —en la cual resulta más difícil distinguir ese magno y salvador *a priori* del gusto—. Por tanto, lejos de quedarnos partidos en dos, con las dos primeras «críticas», ahora encontramos la unidad total en que estábamos desde el principio: el placer de percibir testimonia que, como decía Pope, «todo lo que es, está bien»; que Dios nos ha hecho para el mundo, y ha hecho el mundo para nosotros. Por eso puede decir Kant, en expresión un poco enigmática, que la belleza es «símbolo de la moralidad»: en ella se hace visible y manifiesto lo que en el orden moral era una voz oscura. Pero Kant no limita el juicio de gusto, lo estético, a un mero encaje de adecuación mutua entre lo que tenemos delante y nuestras facultades para captarlo: también hay otro nivel de experiencia estética, a la vez placentero y abrumador, en el rebose de lo percibido sobre los bordes de nuestra capacidad para captarlo. Aquí Kant vuelve a usar una pareja de términos a que ya habíamos aludido en algún autor inglés, y a que él mismo había dedicado atención en una breve obra de su época pre-crítica: *Lo bello y lo sublime*. Lo sublime es la designación de esa experiencia de desbordamiento, que Kant divide en dos posibilidades: cuando se trata de una desmesura cuantitativa (y

pone ejemplos que él no había visto, como las pirámides de Egipto, o la cúpula del Vaticano, con la poco agraciada etiqueta de «sublime matemático»), o cuando se trata de una desmesura en un proceso, sobre todo, de la «áspera Naturaleza», como una tempestad en el mar (y lo llama «sublime dinámico»). Como se ve, Kant ya ha abierto sus puertas a la sensibilidad romántica, al escalofrío y al hermoso horror de lo ilimitado, como forma superior de lo que empieza por entenderse más fácilmente en cuanto buen ajuste entre lo dado y nosotros.

La tercera crítica, además de ocuparse del juicio de gusto, estudia también otro *a priori* más difícil de delimitar y más paradójico, también por la acostumbrada torpeza kantiana en la terminología: lo llama «juicio teleológico», o sea, de finalidad, cuando de hecho es lo contrario, de «finalidad sin fin». En palabras elementales, cabe decir que es nuestro agrado inmediato ante todo lo que percibimos, no sólo —juicio de gusto— porque encaje bien con nuestra capacidad de percibir, sino también porque todo lo vemos *como si* estuviera organizado *para* algo, antes o al margen de que sepamos para qué. Este segundo plano de enjuiciamiento también puede valer a efectos estéticos, pero no de modo tan evidente como el primero. Nuestra mirada, diríamos en términos actuales, es estructuradora y organizativa —E. H. Gombrich, por ejemplo, lo ha estudiado agudamente—, antes o al margen de saber si realmente lo que vemos sirve para algo. Pero ese *como si* resulta más problemático y complejo que la simple sensación bienaventurada de que el mundo y nuestra mente —por decirlo así— han nacido «el uno para el otro». Que tal es la expresión que nos da Kant de la creencia radical que desde el principio le había sustentado.

[Naturaleza y arte, en misterioso acuerdo]

POPE, *Un ensayo sobre la crítica*

... Seguid primero a la Naturaleza, y formad vuestro juicio
por su justo canon, que es siempre el mismo;
la infalible Naturaleza, siempre divinamente clara,
debe impartir a todos vida, fuerza y belleza,
a la vez la fuente, el fin y la prueba del Arte.
... Esas reglas antaño descubiertas, no inventadas,
siguen siendo la Naturaleza, pero la Naturaleza metodizada;
la Naturaleza, como la Libertad, no está sino restringida
por las mismas leyes que ella misma empezó por ordenar...
... Algunas bellezas, sin embargo, no hay Preceptos que las declaren,
pues hay cierta felicidad, tanto como cuidado.
La Música se parece a la Poesía, en ambas
hay gracias sin nombre que ningún método enseña,
y que sólo una mano maestra puede alcanzar...

[Por el subjetivismo al funcionalismo]

BERKELEY, *El nuevo Alcifrón* (1732), III 8

EUFRANOR: —Dime, por favor, Alcifrón, ¿están de acuerdo todos los humanos en la
noción de un rostro bello?

ALCIFRÓN: —La belleza en la humanidad parece de naturaleza mixta y variada; en cuanto
que las pasiones, sentimientos y cualidades del alma, siendo entrevistas y mezcladas
con los rasgos, influyen de modo diferente en diferentes mentes, según haya más o
menos simpatía. Pero respecto a otras cosas, ¿no hay principio firme de belleza?
¿Hay en el mundo una mente humana sin la idea de orden, armonía y proporción?

EUFRANOR: —Oh Alcifrón, mi debilidad es que me pierdo en las abstracciones y
generalidades, pero una cosa particular le va mejor a mis facultades. Encuentro fácil
considerar los objetos de los sentidos; por tanto, tratemos de descubrir qué es su
belleza, y así, con ayuda de esas cosas sensibles, como por una escalera, ascender a
la belleza moral e inteligible. Entonces, ten la bondad, ¿qué es lo que llamamos
belleza en los objetos de los sentidos?

ALCIFRÓN: —Todo el mundo sabe que es lo que agrada.

EUFRANOR: —Entonces, ¿hay belleza en el olor de una rosa o el sabor de una manzana?

ALCIFRÓN: —De ningún modo. La belleza es, para hablar propiamente, percibida sólo por los ojos.

EUFRANOR: —Entonces ¿no se puede definir en general como lo que agrada?

ALCIFRÓN: —Confieso que no.

EUFRANOR: —Entonces ¿cómo la limitaremos o definiremos?

Alcifrón, tras de una breve pausa, dijo que la belleza consistía en una cierta simetría o proporción agradable a los ojos.

.....

EUFRANOR: —Las proporciones no se perciben propiamente por el sentido de la vista, sino sólo por la razón por medio de la vista.

ALCIFRÓN: —Lo concedo.

EUFRANOR: —Entonces la belleza es objeto no de los ojos, sino de la mente.

ALCIFRÓN: —Eso es.

EUFRANOR: —El ojo, pues, por sí solo no puede ver que una silla es elegante, o una puerta bien proporcionada.

ALCIFRÓN: —Parece que se deduce, pero no estoy muy claro en este punto.

EUFRANOR: —Veamos si hay alguna dificultad en ello. La silla en que estás sentado, ¿crees que podría considerarse bien proporcionada o elegante, si no tuviera tal altura y anchura que no estuviera organizada para ofrecer un asiento conveniente?

ALCIFRÓN: —No podría.

EUFRANOR: —La belleza, pues, o simetría de una silla no puede ser aprehendida sino conociendo su uso y comparando su figura con ese uso, lo que no puede hacer el ojo solo, sino que es efecto del juicio. Una cosa es, por tanto, *ver un* objeto y otra cosa es *discernir su* belleza.

ALCIFRÓN: —Admito que es cierto...

III 9

EUFRANOR: —Los arquitectos juzgan que una puerta es de bella proporción cuando su altura es el doble de su anchura. Pero si invirtieras una puerta bien proporcionada, haciendo que su anchura fuera su altura, y su altura su anchura, la figura seguiría siendo la misma, pero sin esa belleza en una situación que tenía en otra. ¿Cuál puede ser la causa de esto sino que, en la mencionada suposición, no daría conveniente entrada a criaturas de figura humana? Pero si en otra parte del universo hay supuestos animales racionales de estatura invertida, deberán invertir la regla para la proporción de las puertas, y a ellos les parecería bello lo que para nosotros era desagradable.

ALCIFRÓN: —Contra eso no tengo objeción.

EUFRANOR: —Dime, Alcifrón, ¿no hay algo verdaderamente decoroso y bello en el vestir?

ALCIFRÓN: —Sin duda que lo hay.

EUFRANOR: —¿Hay alguien que nos dé idea más fácilmente de esa belleza en el vestir sino los pintores y escultores, cuya tarea y estudio es buscar representaciones graciosas?

ALCIFRÓN: —Creo que no.

EUFRANOR: —Examinemos entonces las vestimentas de los grandes maestros en ese arte: cómo, por ejemplo, suelen vestir a una matrona, o a un hombre noble. Pon la mirada en esas figuras (*dijo, señalando unos grabados según Rafael o Guido que colgaban en la pared*). ¿Qué aspecto crees que debe tener un cortesano o magistrado inglés, con su ropaje «gótico», plisado, y su gran peluca, o una de nuestras damas en su vestido antinatural, pellizcada y rígida y agrandada, con aros y ballenas y bucarán, entre esas figuras tan decorosamente vestidas con unos ropajes que caen con una variedad de pliegues naturales, cómodos y amplios, de tanta dignidad y sencillez, y que cubren el cuerpo sin cargarlo y lo adornan sin alterar su forma?

ALCIFRÓN: —Creo que deben tener un aspecto ridículo.

EUFRANOR: —¿Y de dónde crees que viene esto? ¿Por qué las naciones orientales, los griegos y los romanos, se metieron con naturalidad en las vestimentas más apropiadas, mientras nuestra nobleza «gótica», después de tantos siglos de enredar sus invenciones, enmendar y alterar, mejorar y darles vuelta en perpetua rotación de modas, nunca ha tenido la suerte de tropezar con nada que no fuera absurdo y ridículo? ¿No es porque, en vez de consultar la utilidad, la razón y la conveniencia, se entregan a una fantasía irregular, engendradora natural de monstruos?... ¿No hemos de concluir que la belleza del vestir depende de su fidelidad a ciertos fines y usos?

[La belleza, orden placentero]

HUME, *Tratado sobre la naturaleza humana* (1738)

Si consideramos todas las hipótesis que ha elaborado la filosofía, o bien la razón común, para explicar la diferencia entre la belleza y la deformidad, encontraremos que todas se exponen como sigue: que la belleza constituye un orden y una construcción de partes tal que, sea por la constitución primigenia de nuestra naturaleza, o por la costumbre o el capricho, puede dar placer y satisfacción al alma. Éste es el carácter distintivo de la belleza y representa toda la diferencia entre ella misma y la deformidad, cuya tendencia natural es producir inquietud. El dolor y el placer, por consiguiente, no

sólo son acompañantes necesarios de la belleza y de la deformidad, sino que constituyen su esencia misma... La belleza, como el ingenio, no se puede definir, sino que se discierne por medio del gusto o la sensación.

[La curva de la belleza máxima]

W. HOGARTH, *El análisis de la belleza* (1753)

... Los pintores de los tiempos presentes... están inseguros y en contradicción mutua... De eso quería asegurarme, y por tanto, el año 1745, publiqué un frontispicio en mis obras grabadas, en que tracé una línea serpentina sobre una paleta de pintor, con estas palabras debajo: LA LÍNEA DE LA BELLEZA. El cebo hizo picar pronto, y durante algún tiempo, ningún jeroglífico egipcio entretuvo más: pintores y escultores venían a verme para saber si el significado, tan desconcertados como los demás, hasta que llegó a tener alguna explicación.

Cap. V. *Del intrincamiento*

La mente activa siempre se inclina a estar ocupada. Perseguir es la tarea de nuestras vidas, y da placer aun por separado de otras intenciones. Cualquier dificultad que surja y que interrumpa la persecución algún tiempo, da una suerte de resorte a la mente, realza el placer y hace que lo que de otro modo sería fatiga y trabajo se haga entretenimiento y recreo. ¿En qué consistirían las alegrías de la caza, de disparar, pescar y otras muchas diversiones favoritas, sin los frecuentes giros y dificultades y decepciones que se encuentran siempre en la persecución?...

Este amor a la persecución, meramente como persecución, está implantado en nuestras naturalezas y sin duda está configurado para propósitos necesarios y útiles. Los animales lo tienen por instinto, evidentemente. El lebel desprecia la pieza que persigue tan ávidamente, y aun los gatos se arriesgan a perder su presa para volverla a perseguir. Es un placentero trabajo de la mente resolver los problemas más difíciles, alegorías y acertijos, que, aunque sean triviales, proporcionan diversión a la mente; y ¡con qué deleite sigue el hilo bien conectado de una pieza de teatro, o novela, que va aumentando al enredarse el argumento, y termina muy satisfecha cuando queda claramente desenlazado!

El ojo tiene esa suerte de disfrute en caminos ondulados, en ríos serpenteantes y toda clase de objetos cuyas formas, como veremos luego, se componen principalmente de lo que yo llamo *ondulante* y *serpentina*.

El intrincamiento en la forma, pues, lo definiré como esa peculiaridad de las líneas que la componen, que lleva al ojo a una caprichosa suerte de persecución, y, por el placer que da a la mente, lo titula con el nombre de bello.

[Los placeres del dolor]

BURKE, *Una investigación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo sublime y lo bello* (1756)

I, vii. Todo lo que es capaz de excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se refiere a objetos terribles, o actúa de un modo análogo al terror, es una fuente de lo *sublime*: esto es, produce la más fuerte emoción que la mente es capaz de sentir. Digo la más fuerte emoción, porque estoy convencido de que las ideas de dolor son mucho más poderosas que las que entran en la parte del placer...

Cuando el peligro y el dolor acosan demasiado de cerca, son incapaces de dar ningún deleite, y son simplemente terribles; pero a ciertas distancias y con ciertas modificaciones pueden ser y son deleitables, como experimentamos a diario.

xiii. La simpatía debe ser considerada como una especie de sustitución por la que nos ponemos en el lugar de otro, afectados en muchos aspectos tal como él lo esté.

xiv. Estoy convencido de que tenemos cierto grado de deleite, y no pequeño, en las desgracias reales y los dolores de los demás... pues el terror es una pasión que siempre produce deleite cuando no aprieta muy de cerca, y la compasión es una pasión acompañada de placer, porque procede del amor y el afecto social...

xv. Así ocurre en las calamidades reales. En las desgracias imitadas, la única diferencia es el placer resultante de los efectos de la imitación... Cuando uno ha reunido a su público, en el momento en que sus mentes están tensas de expectación, infórmeles de que un delincuente de alto rango contra el Estado está a punto de ser ejecutado en la plaza de al lado: en un momento, el vacío del teatro demostrará la debilidad relativa de las artes imitativas... Nos deleita ver cosas que, lejos de hacerlas, nuestro deseo más cordial sería verlas corregidas...

II, i. La pasión causada por lo grande y lo sublime en la Naturaleza, cuando esas causas actúan con mayor poder, es el asombro o ese estado del alma en que todos sus movimientos quedan suspendidos por cierto grado de horror. En ese caso, el alma está tan enteramente llena de su objeto, que no puede ocuparse de otro...

ii. Todo lo que es terrible para la vista, es también sublime, tanto si esa causa de terror está dotada o no de grandeza de dimensiones.

iii. Para hacer algo muy terrible, la oscuridad parece necesaria en general.

iv. Las ideas de eternidad y de infinitud están entre las más afectivas que tenemos, y quizá no haya nada de que realmente entendamos tan poco como de la infinitud y la eternidad... Casi nada puede impresionar a la mente con su grandeza sin hacer alguna especie de aproximación hacia la infinitud: lo cual no lo puede hacer mientras podamos percibir sus límites; pero ver un objeto claramente y percibir sus límites es lo mismo.

vi. Todas las privaciones generales son grandes, porque son terribles: el Vacío, la Oscuridad, la Soledad y el Silencio.

vii. La grandeza de dimensión es una poderosa causa de lo sublime... La extensión es o en longitud, o altura, o profundidad. De éstas, la longitud impresiona menos; cien yardas de suelo liso nunca producirán tal efecto como una torre de cien yardas de alto, o una roca o montaña de esa altura...

viii. La infinitud tiene una tendencia a llenar la mente con esa especie de horror deleitable que es el efecto más genuino y la prueba más verdadera de lo sublime.

[No emocionarse si se pretende emocionar: Empieza la crisis del «yo» estético]

DIDEROT, *Paradoja sobre el comediante* (1773, inédita hasta 1830)

... PRIMER INTERLOCUTOR: —... Pero el punto importante sobre el que tenemos opiniones completamente opuestas, vuestro autor y yo, son las cualidades principales de un gran comediante. Yo le quiero con mucho juicio; me hace falta en ese hombre un espectador frío y tranquilo; en consecuencia, exijo de él penetración y ninguna sensibilidad, el arte de imitarlo todo, o, lo que viene a ser lo mismo, una igual aptitud para toda clase de caracteres y papeles.

... Si el comediante fuera sensible, ¿le estaría permitido de buena fe representar dos veces seguidas un mismo papel con el mismo calor y el mismo éxito? Muy caliente en la primera representación, estaría agotado y frío como un mármol en la tercera... Si es él cuando representa, ¿cómo dejará de ser él? Si quiere dejar de ser él, ¿cómo captará el punto justo en que hace falta que se sitúe y se detenga?

... No es el hombre violento que está fuera de sí quien dispone de nosotros; ésa es una ventaja reservada al hombre que se posee. Los grandes poetas dramáticos sobre todo son espectadores asiduos de lo que pasa alrededor de ellos en el mundo físico y en el mundo moral...

... Captan todo lo que les impresiona; hacen colecciones de ello. De esas colecciones formadas en ellos, sin que lo sepan, pasan a sus obras tantos fenómenos raros. Los hombres calientes, violentos, sensibles, están en escena; dan el espectáculo, pero no disfrutan de él. A partir de ellos es como hace su copia el hombre de genio. Los grandes poetas, los grandes actores, y quizá en general todos los grandes imitadores de la Naturaleza, cualesquiera que sean, dotados de una bella imaginación, de un gran juicio, de un tacto fino, de un gusto muy seguro, son los seres menos sensibles. Son igualmente apropiados para demasiadas cosas; están demasiado ocupados en mirar, en reconocer y en imitar, para estar vivamente afectados dentro de sí mismos. Los veo siempre con la cartera en las rodillas y el lápiz en la mano.

Nosotros sí que sentimos; ellos observan, estudian y pintan. ¿Lo diré? ¿Por qué no? La sensibilidad no es apenas la cualidad de un gran genio. Éste amará la justicia; pero ejercerá esta virtud sin recoger su dulzura. No es su corazón, es su cabeza la que hace todo. A la menor circunstancia inopinada, el hombre sensible la pierde; no será ni un gran rey, ni un gran ministro, ni un gran abogado, ni un gran médico. Llenad la sala del espectáculo de esos llorones, pero no me pongáis ninguno en la escena. Ved a las mujeres; nos sobrepasan ciertamente, y con mucho, en sensibilidad: ¡qué comparación de ellas a nosotros en los instantes de la pasión! Pero cedemos a ellas cuando actúan; otro tanto quedan por debajo de nosotros cuando imitan. La sensibilidad no existe sin cierta debilidad de organización. La lágrima que se escapa del hombre verdaderamente hombre nos conmueve más que todos los llantos de una mujer.

... Aunque estuvieran demostradas estas verdades, los grandes comediantes no estarían de acuerdo: es su secreto.

... Pero ¿cómo?, se dirá, esos acentos tan quejumbrosos, tan dolorosos, que esa madre arranca del fondo de las entrañas, y por los cuales las mías quedan tan violentamente sacudidas, ¿no es el sentimiento actual lo que los produce, no es la desesperación lo que los inspira? De ningún modo; y la prueba es que están medidos; que forman parte de un sistema de declamación; que más bajos o más agudos en la vigésima parte de un tono, son falsos; que están sometidos a la ley de unidad; que están, como en la armonía, preparados y reservados; que concurren a la salvación de un problema propuesto; que para ser lanzados con justeza, han sido repetidos cientos de veces, y, a pesar de esas frecuentes repeticiones, siguen fallando...

... Todo su talento consiste, no en sentir, como suponéis, sino en presentar tan escrupulosamente los signos exteriores del sentimiento que os engañéis.

... Las lágrimas del comediante descienden de su cerebro; las del hombre sensible suben de su corazón: son las entrañas lo que turba sin medida la cabeza del hombre sensible; es la cabeza del comediante lo que produce a veces una turbación pasajera en sus entrañas; llora como un sacerdote incrédulo que predica la Pasión; como un seductor en las rodillas de una mujer a la que no ama, pero a la que quiere engañar; como un mendigo en la calle o a la puerta de una iglesia, que os injuria cuando desespera de conmoveros; o como una cortesana que no siente nada pero que se desmaya en vuestros brazos...

¿Es en el momento en que acabáis de perder a vuestro amigo o a vuestra amante cuando compondréis un poema sobre su muerte? No. ¡Desgraciado del que disfruta entonces de su talento! Cuando el gran dolor ha pasado, cuando la extremada sensibilidad se ha amortiguado, cuando se está lejos de la catástrofe, entonces es cuando el alma está tranquila y se recuerda la felicidad eclipsada y la memoria se une a la imaginación, la una para volver a trazar, la otra para exagerar la dulzura de un tiempo pasado; entonces es cuando uno se domina y habla bien. Se dice que se llora, pero no se llora cuando se

persigue un epíteto enérgico que se resiste; se dice que se llora, pero no se llora cuando uno se ocupa en hacer armonioso su verso: o si corren las lágrimas, la pluma cae de las manos; uno se entrega a su sentimiento y deja de componer.

... Por lo demás, cuando he afirmado que la sensibilidad era la característica de la bondad del alma y de la mediocridad del genio, he hecho una confesión que no es demasiado ordinaria, pues si la Naturaleza ha formado un alma sensible, es la mía.

El hombre sensible está demasiado entregado a merced de su diafragma para ser un gran rey, un gran político, un gran magistrado, un hombre justo, un profundo observador, y en consecuencia un sublime imitador de la Naturaleza, a menos que pueda olvidarse y distraerse de sí mismo, y que, con ayuda de una imaginación fuerte, sepa crear, y con memoria tenaz tener la atención fija sobre fantasmas que le sirven de modelos; pero entonces ya no es él quien actúa, es el espíritu de otro quien le domina...

[La poética niñez de la humanidad]

VICO, *La Ciencia Nueva* (1725)

Los elementos, 36

La fuerza de imaginación está en proporción a la debilidad del razonamiento.

53

Los hombres al principio sienten sin percepción, luego perciben con una mente confusa y perturbada, finalmente reflexionan con intelecto puro.

Este axioma es el principio de las afirmaciones poéticas, que están formadas con sentimientos de pasión y emoción, mientras que las afirmaciones filosóficas están formadas por reflexión con razonamiento. Por eso éstas se acercan a los universales, y aquéllas son más ciertas cuanto más se acercan a los particulares.

Introducción

Cuanto se entendió al principio por los poetas en forma de conocimiento tosco, luego lo entendieron los filósofos en forma de conocimiento abstracto, de modo que a aquéllos les podemos llamar los sentidos y a éstos la mente de la raza humana. De lo cual se puede decir en general lo que dijo Aristóteles de cada hombre en particular: «No hay nada en el intelecto que primero no haya estado en los sentidos».

... Las fábulas son verdades de idea... Lo verdadero poético es una verdad metafísica... El verdadero capitán de guerra, por ejemplo, es el Goffredo que imagina Torquato Tasso; y todos los capitanes que no se parecen en todo y para todo a Goffredo no son verdaderos capitanes de guerra.

... Los niños son muy buenos para imitar... Esa capacidad demuestra que el Mundo-niño fue de naciones poéticas, no siendo la poesía otra cosa que imitación. Y esa cualidad es el principio de que todas las artes de lo necesario, útil, cómodo y en buena parte incluso de lo humano, se encontraran en los siglos poéticos antes de venir los filósofos.

... La ciencia poética, que fue la primera sabiduría de la gentilidad, debió comenzar por una metafísica, no razonada ni abstracta como la de los doctos, sino sentida e imaginada, como debió ser la de aquellos hombres primeros, que no eran de ningún raciocinio, y todos tenían sentidos robustos y vigorosísimas fantasías...

Ésta fue su propia Poesía, que en ellos fue una facultad connatural, porque estaban provistos naturalmente de tales sentidos y de tales fantasías; una facultad nacida de ignorancia de razón, que fue su madre para el asombro ante todas las cosas, que ellos admiraban mucho, ignorantes de todas las cosas.

[¿Gritaba Laocoonte?]

J. J. WINCKELMANN, *Pensamientos sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura* (1755)

El buen gusto, que se extiende cada vez más por el mundo, tuvo comienzo bajo un cielo griego. Minerva, dice la leyenda, asignó a los griegos esta tierra, que por su clima moderado tendría probabilidad de producir un pueblo inteligente...

... Para los artistas de la antigua Roma, el Laocoonte significaba lo que significa para nosotros: el canon de Policleteo, el canon perfecto de todo arte.

La más destacada característica general de las obras de arte griegas es una noble sencillez y una silenciosa grandeza en actitud y en expresión. Tal como las profundidades del mar siempre permanecen en reposo, por muy agitada que esté la superficie, así la expresión en las figuras de los griegos revela, en medio de la pasión, un alma grande y firme.

Un alma así se representa en el rostro del Laocoonte, bajo los más intensos sufrimientos. Y no se representa en el rostro sólo: la angustia manifestada en cada nervio y músculo —casi se nos antoja que podríamos detectarla en la dolorosa contracción del abdomen solamente, sin mirar a la cara y otras partes del cuerpo—, esa angustia, digo, se expresa sin embargo sin violencia en la cara y la actitud. No lanza un grito terrible, como canta Virgilio de su Laocoonte. Eso no sería posible, por la apertura de la boca, que indica más bien un suspiro ansioso y oprimido, tal como lo describe Sadolet.

[La belleza requiere silencio]

... La observación [de Winckelmann] de que el sufrimiento no está expresado en el rostro de Laocoonte con la intensidad que su violencia nos llevaría a esperar, es perfectamente justa. Que este mismo punto, donde un observador superficial juzgaría que el artista ha quedado por detrás de la Naturaleza y no ha alcanzado el verdadero patetismo del sufrimiento, nos proporcione la prueba más clara de su sabiduría, es también indiscutible. Pero me atrevo a diferir de Winckelmann en la razón que asigna a esa sabiduría y en la generalización que deduce de ella.

... Un grito es la expresión natural del dolor corporal. Los héroes heridos de Homero a menudo caen al suelo con un grito. Venus chilla fuerte por un arañazo, no en cuanto tierna diosa del amor, sino porque la Naturaleza que sufre requiere sus derechos... Juzgados por sus acciones, son criaturas de un orden más elevado; en sus sentimientos, son auténticos seres humanos.

Ya sé que nosotros, los europeos de una más sabia posteridad, tenemos mayor dominio de nuestros labios y ojos. La cortesía y la decencia prohíben gritos y lágrimas. Hemos cambiado la valentía activa de las primeras edades rudas por un valor pasivo... Pero nuestros antepasados eran bárbaros. Ahogar toda señal de dolor, recibir el golpe mortal sin apartar la mirada, morir riendo bajo el aguijón de la víbora, no llorar ni por nuestros pecados ni por la pérdida de nuestros amigos más queridos, son rasgos del antiguo heroísmo nórdico...

No así los griegos. Sentían y temían. Expresaban su dolor y su pena. No se avergonzaban de ninguna debilidad humana, pero no permitían que nadie les impidiera buscar el honor o cumplir un deber. El heroísmo griego era como la chispa escondida en un guijarro, que duerme hasta que la despierta alguna fuerza exterior, y no recibe de la piedra ni claridad ni frialdad. El heroísmo del bárbaro era una llama viva, devoradora, siempre furiosa, que ennegrecía, si no consumía, toda otra cualidad buena...

Entre las obras perdidas de Sófocles había un Laocoonte... Estoy seguro de que no le habría hecho más estoico que a Filoctetes o a Hércules. Todo lo estoico es antiteatral. Nuestra simpatía siempre está en proporción al sufrimiento expresado por el objeto de nuestro interés.

Llego ahora a mi conclusión. Si es verdad que un grito, como expresión de dolor corporal, no es incompatible con la nobleza de alma, especialmente según lo veían los antiguos griegos, entonces el deseo de representar tal alma no puede ser la razón por la que el artista ha rehusado imitar ese grito en su mármol. Debe haber tenido alguna otra razón para apartarse en ese aspecto de su rival el poeta, que lo expresa con deliberada intención.

Sea verdad o fábula que el Amor hizo el primer intento en las artes imitativas, es cierto de que nunca se ha cansado de guiar la mano de los grandes maestros de la Antigüedad. Pues aunque la pintura, como el arte que reproduce objetos en superficies planas, se practica ahora en el sentido más amplio de esta definición, los prudentes griegos le ponían límites mucho más estrechos. La confinaban estrictamente a la imitación de la belleza. El artista griego no representaba nada que no fuera hermoso. Aun lo vulgarmente bello, la belleza de tipos inferiores, la copiaba sólo incidentalmente para práctica o recreo. La perfección del sujeto debía encantar en su obra. Era demasiado grande para pedir que sus observadores se contentaran con el mero placer estéril de un parecido logrado o por la consideración de la habilidad del artista. «¿Quién querría pintarte si nadie quiere mirarte?», dice un antiguo epigramatista a un hombre deforme. Muchos artistas modernos dirían: «Por deforme que seas, te pintaré: aunque la gente no quiera mirarte, se alegrarán de mirar mi pintura, no como retrato tuyo, sino como prueba de mi habilidad al hacer una copia tan exacta de tal monstruo».

... El ocultamiento [del dolor] era un sacrificio a la belleza: un ejemplo para mostrar no cómo se puede llevar la expresión más allá de los límites del arte, sino cómo debería sujetarse a esa primera ley del arte, la ley de la belleza.

Aplicad eso al Laocoonte y tenemos la causa que buscamos. El maestro trataba de alcanzar la máxima belleza bajo las condiciones dadas de dolor corporal. El dolor en un extremo desfigurador no era compatible con la belleza, y por tanto debía suavizarse. Los gritos debían reducirse a suspiros, no porque los gritos revelaran debilidad, sino porque deformarían el rostro en un grado repulsivo. Imaginad la boca abierta de Laocoonte y juzgad. Que grite, y ved. Era antes una figura que inspiraba compasión en su belleza y sufrimiento. Ahora es feo, repulsivo, y preferimos apartar la vista de un doloroso espectáculo, privado de la belleza, que era lo único que podía haber convertido nuestro dolor en dulce sentimiento de compasión por quien sufre.

[No hay criterio común para poesía y pintura]

LESSING, Del *Laocoonte*

... Si es cierto que la pintura, cuando hace imitaciones, emplea unos medios o signos bien diferentes de los de la poesía —a saber, la primera emplea formas y colores en el espacio y la segunda sonidos articulados en el tiempo—, si es indiscutible que los signos han de tener una relación adecuada con la cosa significada, entonces los signos coexistentes sólo pueden expresar objetos que coexistan, y los signos sucesivos sólo pueden expresar objetos que sean sucesivos, o que tengan partes sucesivas.

Los objetos que coexisten o que tienen partes que coexisten se llaman cuerpos. Por tanto, los cuerpos y sus propiedades visibles son los objetos apropiados de la pintura.

Los objetos en sucesión o que tienen partes en sucesión se llaman acciones; por tanto, las acciones son los objetos propios de la poesía.

Pero los cuerpos no existen sólo en el espacio, sino también en el tiempo. Son continuos, y en cada momento de su continuidad pueden tener un aspecto diferente, y encontrarse en combinaciones diferentes. Cada una de estas apariencias y combinaciones momentáneas es el efecto de otra precedente, y puede ser la causa de una sucesiva, y por tanto, por decirlo así, el centro de una acción. Por tanto, la pintura también es capaz de imitar acciones, pero sólo por sugestión transmitida a través de otros cuerpos.

Por otro lado, las acciones no pueden existir independientemente, sino que han de ir enlazadas a seres. En la medida en que estos seres son cuerpos o se consideran cuerpos, la poesía también puede describir cuerpos, pero sólo por sugestión transmitida a través de acciones.

La pintura, en sus composiciones coexistentes, sólo puede emplear un solo momento de la acción, y por tanto ha de escoger el más fructífero, a partir del cual se hacen más inteligibles el precedente y el sucesivo.

Igualmente la poesía, en sus sucesivas imitaciones, sólo puede emplear una sola propiedad de los cuerpos, y en consecuencia ha de elegir la imagen más sensorial del objeto con el aspecto requerido.

De aquí se desprende la regla de la unicidad de los epítetos pictóricos y de la reserva en la descripción de los objetos corporales.

[Lo estético: placer desinteresado, universalidad sin idea]

KANT, *Crítica de la facultad de juzgar* (1790), sección 1.o, libro 1.o, § 1

... El juicio de gusto no es un juicio de conocimiento, y por tanto no es científico sino estético, con lo que quiero decir que es un juicio cuyo fundamento sólo puede ser subjetivo.

... Aquí no se indica nada en el objeto, sino que tenemos una sensación de nosotros mismos en cuanto afectados por la representación...

§ 2

... La satisfacción relacionada con nuestra idea de la existencia de un objeto se llama interés. Esta satisfacción, pues, está siempre relacionada con la facultad del deseo, bien afectándola o como necesariamente relacionada con lo que la afecta. Pero cuando la cuestión es si una cosa es bella, no queremos saber si algo depende o puede depender, para nosotros o para otros, de la existencia de ese objeto, sino sólo como lo estimamos en mera contemplación...

§ 6

Lo bello es lo que se piensa como objeto de una satisfacción universal aparte de ningún concepto... Una cosa de la que cada cual reconoce que su satisfacción en su belleza es desinteresada, debe ser estimada por cada cual como motivo de satisfacción para todos los hombres.

... Una pretensión de universalidad subjetiva debe estar implicada en el juicio de gusto...

Uno dice: Esa cosa es bella; no espera meramente el asentimiento de los demás a su juicio de satisfacción porque han estado de acuerdo con él antes: lo exige de ellos. Les critica si juzgan de otro modo y les niega el gusto...

La universalidad de nuestra satisfacción está representada en el juicio de gusto sólo como subjetiva. Si estimamos los objetos meramente por conceptos, se pierde toda idea de belleza. Así que no puede haber regla por la cual nadie esté obligado a reconocer algo como bello. Nadie permite que su juicio sobre la belleza de una casaca, de una casa, de una flor, esté coercionado por razones o principios. Quiere tener la cosa delante como si su satisfacción fuera sensorial, pero si la llama bella, pretende tener de su parte la opinión universal, mientras que la sensación es privada y no decide nada más allá de la satisfacción del que la tiene...

§ 9

... Las facultades de conocimiento puestas en juego por la idea están en tal caso en juego libre, porque ninguna concepción definida de la naturaleza del objeto las confina a un principio particular de conocimiento. Así el estado de la mente al tener tal idea debe ser un sentimiento del libre juego de nuestras facultades al usar una percepción para propósitos de conocimiento en general... Esta estimación meramente subjetiva (estética) del objeto, o de nuestra idea de él, precede a nuestro placer en él, y ocasiona este placer en la armonía de nuestras facultades de conocimiento... En un juicio de gusto atribuimos como necesario a todo el mundo el placer que sentimos nosotros; como si la belleza que adscribimos a una cosa hubiera de ser considerada una propiedad que se sigue de su concepción; aunque la belleza, aparte de la relación con nuestro sentimiento, no es nada en sí misma...

Un propósito, considerado como causa de nuestro placer, implica un interés que ocasiona nuestro juicio sobre el objeto agradable. Entonces, no puede ser ningún propósito nuestro lo que ocasione el juicio de gusto [que no tiene interés].

§ 14

... Un mero color, por ejemplo el verde de un césped, y un mero tono (en cuanto diferente de sonido y ruido), por ejemplo, de un violín, son llamados bellos en sí mismos por la mayoría de la gente, aunque ambas cosas parecen depender de la mera materia [en cuanto opuesta a la forma] de nuestras ideas, esto es, simples sensaciones, y por tanto

sólo merecerían ser llamadas agradables o encantadoras. Sin embargo, podemos observar aquí que las sensaciones de color y tono pretenden ser contadas como bellas, en la medida, pero sólo en la medida, en que son puras. Pues la pureza es un carácter de su forma y también el único carácter de esas ideas que puede ser estimado universalmente...

§ 16

... *El juicio de gusto que declara bello un objeto por referencia a un concepto definido no es puro.* Hay dos clases diferentes de belleza: la belleza libre (*pulchritudo vaga*) y la belleza meramente dependiente (*pulchritudo adhaerens*). Aquélla no presupone ningún concepto de lo que debería ser la cosa; ésta sí, y presupone también la conformidad de la cosa a ello... Los diseños decorativos griegos, los follajes en márgenes o en papel de pared, y demás, no significan nada en sí mismos: no representan nada de que tengamos concepto definido y son bellezas libres. También podemos contar como parte de la misma clase lo que en música se llama *fantasías*, o composiciones sin tema, y de hecho, toda música sin palabras... Pero la belleza de la humanidad, sea hombre, mujer o niño, o de un caballo y un edificio, sea iglesia, palacio, arsenal o casa de verano, presupone un propósito que establece lo que debería ser la cosa (esto es, un concepto de su ideal) y por tanto sólo es belleza dependiente.

§ 17

... No puede haber reglas objetivas de gusto para determinar por conceptos lo que ha de ser bello.

[Lo sublime, desbordamiento del encaje entre alma y realidad]

KANT, *Crítica de la facultad de juzgar* (1790), libro 2.º, § 23

... Lo bello concuerda con lo sublime en que ambas cosas nos placen en sí mismas, y en que ninguna de las dos presupone un juicio de sentidos ni un juicio científico (sobre la naturaleza de un objeto), sino un juicio reflexivo. Por tanto, en ambas cosas, la satisfacción no depende de una sensación, como la satisfacción en lo placentero, ni tampoco en un concepto definido, como en lo bueno... Pero hay diferencias importantes y evidentes entre ellos. Lo bello en la Naturaleza pertenece a la forma de una cosa, que consiste en tener límites; lo sublime, en cambio, se puede encontrar incluso en una cosa informe, en cuanto que en ella, o con ocasión de ella, encontramos una idea de la ilimitación, y sin embargo unimos a ello el pensamiento de una totalidad. Así lo bello parece estar tomado como representando algún concepto muy indefinido del entendimiento, y lo sublime como representando un concepto similar de la razón. Así nuestra satisfacción en la belleza está unida a la idea de cualidad, y la de sublimidad con

la de cantidad. Y son muy diversas en especie. La belleza trae consigo directamente una sensación de estímulo vital, y por tanto puede unirse al encanto y al juego de imaginación. Pero nuestra sensación de lo sublime es sólo un placer indirecto, ya que está producida por la experiencia de un freno momentáneo a nuestras potencias vitales, que así son estimuladas inmediatamente a un fluir correspondientemente más fuerte. En consecuencia, en cuanto emoción, no parece ser juego de nuestra imaginación, sino su serio empleo. Así que no puede unirse con el encanto. Y como la mente no está meramente atraída por el objeto, sino también, alternativamente, repelida por él, nuestra satisfacción en la sublimidad implica menos un placer positivo que una admiración o respeto, y podría ser bien llamada un placer negativo.

§ 24

... El análisis de la sublimidad implica una división que no era necesaria en el de la belleza, entre lo Sublime Matemático y lo Sublime Dinámico. El sentimiento de sublimidad está caracterizado por una emoción conectada con nuestra estimación del objeto, mientras que el gusto por la belleza debe encontrar y mantener la mente en tranquila contemplación. Pero dado que lo sublime nos place, esa emoción debe estimarse como si estuviera adaptada [como si nuestras facultades estuvieran adaptadas al objeto o viceversa].

§ 25

Lo sublime matemático es aquello en comparación con lo cual todo lo demás es pequeño... Así considerado, nada que pueda ser objeto de los sentidos ha de llamarse sublime. Nuestra imaginación se esfuerza en avanzar hacia la infinitud, pero nuestra razón pide una totalidad completa como una idea a realizarse. Así el mero hecho de que nuestra capacidad de medir objetos sensibles sea inadecuada a esa idea, despierta el sentimiento de un poder en nosotros superior al sentido... Una cosa es sublime si la mera capacidad de pensarla es prueba de una capacidad mental que sobrepasa todos los criterios de los sentidos.

§ 28

... Cuando consideramos la Naturaleza como dinámicamente sublime, nuestra idea de ella debe ser temible... Sin embargo, podemos considerar temible un objeto sin temerlo, si lo estimamos de modo que imaginamos circunstancias en que podríamos decidir resistirlo y que entonces toda resistencia fuera vana... Un hombre en estado de temor es tan incapaz de juzgar sobre sublimidad en la Naturaleza como uno poseído por un deseo o apetito es incapaz de juzgar sobre belleza... Las rocas que avanzan atrevidamente pareciendo amenazarnos, las nubes de tormenta amontonadas en el cielo y avanzando entre relámpagos y truenos, los volcanes con todo su poder destructivo, los huracanes que dejan una estela de devastación, el ilimitado mar en su cólera, una alta

catarata en un poderoso río, cosas así reducen a la impotencia nuestra capacidad de resistencia, al compararla con su poder. Pero el ver tales cosas es atractivo en proporción a su condición temible en tanto que nos encontremos en seguridad, y estamos dispuestos a llamar sublimes a tales cosas porque elevan los poderes de nuestras almas por encima de su nivel acostumbrado, y descubren en nosotros una facultad de resistencia de orden muy diverso... La Naturaleza no es estéticamente estimada como sublime en cuanto que produce miedo, sino porque suscita en nosotros el poder, más allá de la Naturaleza, de considerar como pequeño todo aquello que nos importa —riqueza, salud, la vida misma—. Así llegamos a considerar el poder de la Naturaleza, de que dependemos por completo para esas cosas, como, sin embargo, en relación con nosotros y nuestra personalidad, un poder ante el cual no necesitamos inclinarnos si está en juego el mantenimiento de nuestros más altos principios. Así la Naturaleza se llama aquí elevada o sublime sólo porque eleva la imaginación a representarse situaciones en que la mente puede percibir la auténtica sublimidad de su propio destino en cuanto que supera a la Naturaleza misma...

§ 59

... Lo bello es el símbolo de la bondad moral, y sólo desde este punto de vista (que todos toman por naturaleza y creen que los demás tienen el deber de tomar) pretendemos que todos deberían estar de acuerdo en cuanto al placer que da... En la facultad del gusto, el juicio no se encuentra, como al juzgar por experiencia, sujeto por leyes empíricas; legisla por sí mismo en los objetos de tan pura satisfacción, tal como la razón legisla autónomamente sobre la facultad del deseo en la moralidad. Y debido a esa capacidad en nosotros mismos y a la capacidad de la naturaleza externa para armonizar con aquélla, el juicio encuentra en sí mismo una referencia a algo en nosotros y también fuera de nosotros, que no es ni necesidad física ni libertad moral, sino que va aliado a las condiciones supersensibles [aunque inteligibles] de la libertad. En esa realidad supersensible, la facultad teórica [del juicio] y la facultad práctica [de razón moral] están entrettejidas mutua y misteriosamente...

Hasta el entender común rinde homenaje a esa analogía y a menudo llamamos a los objetos bellos de la Naturaleza o del arte con nombres que implican una estimación moral. Llamamos majestuosos o dignos a árboles y edificios, y sonrientes y alegres a los prados; hasta los colores se llaman puros, castos, tiernos, porque despiertan sentimientos análogos a los provocados por juicios morales. El gusto facilita una transición gradual desde el encanto sensible al interés habitual por la moralidad, ya que muestra a la imaginación como a la vez libre y adaptada a conformarse en el entendimiento, y de ese modo nos acostumbra a encontrar una satisfacción que está libre de los atractivos sensuales, incluso en los objetos de los sentidos.

ROMANTICISMO

Hacia el Romanticismo alemán. Schiller y su utopía estética

Permanecemos en territorio alemán para acercarnos a la época romántica: en él es especialmente complejo y rico el panorama, a la vez que más fiel al concepto típico de lo «romántico», ya que el romanticismo inglés tendrá aspectos en que parecerá adelantarse hacia los futuros intentos de una estética menos subjetiva. En menos de sesenta años, aparte del ya aludido florecimiento de la obra crítica kantiana, surge un animado bosque de corrientes y personalidades germánicas, que, en el orden estrictamente filosófico, incluyen nada menos que el «idealismo», pero que también, en un plano menos abstracto, aportan otras novedades radicales. Empecemos por el personaje más descollante, Goethe (1746-1832), quien, como ya indicamos, figuró en la vanguardia del prerromántico *Sturm and Drang*, pero que, un año después de *Werther* (1774), reaccionó invocando el clasicismo, para llegar a decir, en sus últimos años, que «clásico» era sinónimo de «sano» y «romántico» sinónimo de «enfermizo». Sin embargo, no hay en Goethe ningún salto atrás, hacia un racionalismo preceptista más o menos cartesiano —la ausencia de sentido matemático caracteriza su interés, más o menos dilettantesco, por la ciencia—: lo clásico es para él equivalente a lo natural, a la naturaleza sabia y dinámica, nunca abrumadora ni caótica. En general, en los pensadores de entonces, se produce un abandono del paradigma geométrico para pasar a la *Naturphilosophie* de paradigma biológico —y, dentro de la naturaleza, fascinan aspectos tan «dramáticos» como la termodinámica o la electricidad como atracción y descargas, sin fluido en corriente todavía—. Podríamos decir también: la química, pero entendiéndola no de modo estrictamente físico, sino como una suerte de biología de lo no orgánico; Goethe pide a la terminología química de su tiempo el nombre de su novela *Las afinidades electivas*. Goethe, sin llegar al evolucionismo darwiniano, ve en lo natural una *Urform*, «protoforma» única de que derivan las diversas formas vivas: así, hay una protoplanta en la hoja, de que son variaciones todas las plantas. Y también los vertebrados son versiones de un solo punto de partida —las vértebras superiores—. Entonces, sería contradictorio buscar en Goethe un sistema de ideas estéticas, cuando él se gloriaba de la naturalidad de su mente y de «no pensar nunca sobre el pensamiento», pero, por otra parte, nadie tan influyente como él en su época: la fama de su juventud ardiente le sirvió para dar más peso a su constante lección de serenidad y equilibrio. Por otra parte, el *Fausto: Primera Parte* no se publicó hasta 1808, y la *Segunda Parte*, ya póstuma; de modo que su función fue más bien de contrapeso dentro de la agitación de su época, a la que estimuló, por ejemplo, a considerar el mundo griego, pero entre la cual se mantuvo distanciado. Se ha señalado, por ejemplo, la deliberada falta de sentido introspectivo en su obra, en contraste con la vehemente exploración, y aun desintegración del Yo a que se lanzaron

los más típicos románticos. Y sin embargo, él había sido quien, en 1773, exaltara por primera vez el gótico, bajo el nombre de «arquitectura alemana» —sin preocuparse por el origen innegablemente francés de ese estilo—, frente a la desvaloración neoclásica. Pero luego protestaría cuando Schiller le dijera que su *Ifigenia* era menos clásica y más romántica de lo que él pretendía, y le echaría la culpa a él y a los hermanos Schlegel de plantear semejante alternativa, que no se daba cuando él era aún joven, pero ya famoso y ya apeado de los ardores del *Sturm and Drang*.

Ese efecto de «llamada al orden» —al «orden» que Goethe llegaba a poner por delante de la «justicia»—, se hace especialmente evidente en Schiller (1759-1805), no sólo poeta y teórico, sino importante dramaturgo —desde su explosiva irrupción con *Los bandidos* (1781), que pareció ponerlo todo en cuestión, pasando por un teatro de melodrama burgués, en *Intriga y amor*, hasta una dramaturgia más lírica y cada vez menos amenazadora—. Goethe acabó por seducir a Schiller, no a título de racionalista y conservador frente a sus agitaciones, sino como «sensorial» y «natural» frente a las abstracciones teóricas a que el joven era más dado, bajo el influjo de Kant. Así se ve en las *Cartas sobre la educación estética de la humanidad* (1795): Schiller se había entusiasmado con la Revolución francesa, pero el Terror, en 1793, le decepciona, y piensa entonces que la humanidad no está preparada para el uso de la libertad, y que sólo podrá estarlo gracias al libre entrenamiento de sus facultades en el «juego», es decir, cultivando la tendencia al juego (*Spieltrieb*) en que se reúnen armónicamente la tendencia a la materia y la tendencia a la forma. Ese «juego» tiene como suprema referencia la belleza, la «apariencia en libertad»; torpe traducción, sobre todo porque habría que entender que «libertad», implícitamente desde Kant, y explícitamente en el idealismo, no es indiferencia en la elección, sino fuerza moral en el ánimo que nos empuja a ser más y a llegar a más dignidad, siquiera en nuestro modo de ver el mundo (pero sobre esto habrá que insistir). «Dignidad», junto con «gracia», son ahora —en título de un posterior trabajo schilleriano— dos conceptos que dejan anticuada a la pareja «bello-sublime». Pero también pone en marcha Schiller otra dualidad, no necesariamente disyuntiva, en *Poesía ingenua y sentimental* (1796), y que no coincide bien con «clásico» y «romántico»: la poesía de los clásicos griegos era «ingenua» en cuanto que no tenía autoconciencia, no estaba vuelta sobre sí misma: la «sentimental» es la moderna, consciente de sí misma, ya sin inocencia, y llena de añoranza por aquel paraíso perdido —de que Hölderlin dará la inolvidable imagen de su *Archipiélago*—. Entonces, Goethe pretende ser «ingenuo», pero lo pretende de un modo «sentimental».

Herder: el lenguaje, expresión de los pueblos y esencia del hombre

El llamado «Mago del Norte», Hamann (1730-1788), autor de una *Esthetica in nuce: una rapsodia en prosa cabalística*, e irracionalista vehemente, había tomado como cuestión central el lenguaje, viéndolo como milagroso don de Dios. A partir de él, Herder (1744-1803), sin llegar a una opinión tan mística, puso en el lenguaje la revelación expresiva del ser de la humanidad, la cual, como en esbozo de Hegel —o quizá mejor, en afinidad con Vico—, desarrollaba su destino a lo largo de los siglos en evolución de creciente claridad de conciencia —lo cual no sería, sin más, positivo, puesto que se perdería la energía de las edades primitivas, más poéticas y religiosas, para reducirse a una mentalidad menos creativa con el crecimiento de la civilización. En ese destino, el lenguaje es lo decisivo, tanto para los pueblos como —a través de éstos— en los individuos: la vida espiritual sólo se da en forma de lenguaje, en cuyo ejercicio el hombre llega a poseer su ser. Concretamente, cada lengua expresaría en su forma el carácter del pueblo que la habla (pueblo, *Volk*, no raza). No está claro si Herder tiene ya plena conciencia del lenguaje en su realidad estructurada tal como la tenemos —o empezamos a tener— hoy día, pero ese punto de vista estaba llamado a tener consecuencias decisivas. En el orden propiamente literario, aquí ocurre algo revolucionario: la valoración de lo popular, de lo anónimo, de lo tradicional, aun por encima de la literatura culta, ya que nos da más directamente el ser original de su pueblo y sus gentes. Ahora se preferirá sustituir, por ejemplo, la imagen de un Homero inventor de sus poemas, por la acumulación de una serie de canciones y leyendas, que la gente ha ido ordenando y seleccionando como en un proceso vital casi inconsciente. (Un lector español no dejará de entrever aquí la raíz del «tradicionalismo» menendezpidaliano.) Además, el horizonte de la estimación literaria queda ya abierto a todos los países, independientemente de su nivel de civilización: los pueblos «primitivos» pueden tener una poesía tan valiosa como los civilizados, o más —¿qué era la Grecia de los poemas homéricos?—. Se necesita toda la imaginación histórica de que se disponga para darse cuenta de la revolución que esto representó para la conciencia literaria, antes limitada en su estimación a los viejos «clásicos» y a las recientes producciones de buen gusto en los países adelantados. Junto a Grecia y Roma, la Edad Media podía ahora también ser materia para la sensibilidad estética —y, en efecto, Herder fue quien abrió los ojos a Goethe para su ya aludida conversión juvenil al gótico—, sin olvidar otros clásicos más próximos y todavía no bien asimilados, como Shakespeare. Los poetas románticos alemanes coleccionan e imitan canciones populares y cuentos infantiles, además de abrirse al exotismo —Goethe compone su *Diwan* y trata tardíamente de aprender el persa—. (Mientras tanto, llega también a Alemania el culto a Ossian, el inexistente bardo medieval escocés, inventado por Macpherson: la mayor superchería de la historia literaria.) Otra novedad que a nosotros nos parece obvia: que la literatura tenga su forma más característica en la lírica, y no en el teatro, como se venía dando por supuesto hasta Lessing.

En conjunto, esa nueva situación de la sensibilidad la hemos heredado sin ruptura, aunque nos cueste imaginar cómo pudo ser una novedad; en cambio, la conciencia lingüística herderiana, después de ser llevada a plenitud por otros románticos, se eclipsará hasta reaparecer ya bien entrado nuestro siglo. Esa plenitud tiene lugar con Wilhelm von Humboldt (1767-1835), aunque no sería justo silenciar la aportación, ocasional y aparentemente ligera, pero memorable, de Kleist en su breve humorada *Sobre la gradual puesta a punto del pensar en el habla* (1810): consiste, simplemente, en caer en la cuenta de que el pensar tiene lugar mediante el lenguaje —siendo el lenguaje, no una suma de palabras, sino un conjunto de sistemas de categorías formales, con un material articulado sonoro, y que cambian de lengua a lengua de un modo inimaginable: las gramáticas de las diversas familias lingüísticas del mundo ofrecen los ejemplos más sorprendentes de diversidad estructural—. Con todo, esta decisiva intuición fue comprendida entonces por muy pocos, y olvidada en seguida; en cambio, perduró la creencia de que cada idioma, en su misma forma, expresa el carácter de su pueblo (su «cosmovisión», dirían los antropólogos de nuestro siglo). Y es que la concreción modesta, material, casi risible, del lenguaje no iba muy bien al vuelo sin límites del espíritu romántico, rebelde a todo compromiso con una forma determinada.

El idealismo, filosofía estética y moral

En la filosofía idealista, que es la filosofía del romanticismo alemán, las ideas estéticas habían de alcanzar necesariamente su máxima ambición de universalidad. Pero, en esto como en general, la filosofía idealista puede resultar absolutamente ininteligible para quien no sintonice con los supuestos generales del lenguaje romántico alemán; quizá, para su comprensión, resulte requisito previo la aclimatación a su literatura, con atención no sólo a sus autores más consagrados —digamos, Hölderlin—, sino a otros más marginales y extravagantes, pero acaso más característicos, como Jean Paul (Richter), sobre cuya peculiar estética aún volveremos. El nuevo sentir ha encontrado así su estilo y su voz también en lo conceptual, y hay que esforzarse por olvidar el sentido tradicional de la terminología filosófica para aceptar la nueva pretensión: todo es, básicamente, una gran fuerza divina manifestada en el empuje del ánimo humano —palabras como «libertad» y «moral» toman ahora un valor creativo, de dignidad y autoennoblecimiento, más que de decisión entre alternativas planteadas intelectualmente—. El gran vuelco se dio en un filósofo que no se ocupó explícitamente de estética: Fichte (1767-1814), con su sentir sobre el «Yo» que, con su actitud de arranque, determina el «No-Yo», dominándolo y no dejándose dominar por él, como en la vieja filosofía servil, en que la mente no hacía sino someterse a las cosas. No es ocioso añadir

que Fichte dedicó vibrantes lecciones a la «edad presente» y a la «nación alemana»: más que análisis de lo dado, son exhortaciones a lo posible, y más aún, a lo que *debía* ser; la «nación alemana», ya lo hemos indicado, no existía todavía como realidad política.

El temple poético de la filosofía idealista se muestra más explícitamente en el pensamiento de Schelling, a través de diversos sistemas en el fondo análogos. En 1800, en su *Sistema del idealismo trascendental*, encuentra la síntesis de naturaleza y espíritu precisamente en la intuición artística. Con ésta, el yo reúne lo inconsciente que sube del empuje natural (*Poesie*) y la deliberación consciente del arte propiamente dicho (*Kunst*). Se echa de ver que aquí revive el «juicio de gusto» kantiano, sólo que engrandecido y sublimado: la revelación de la unidad del universo en el agrado estético no es sólo el clavo ardiendo a que se agarra a última hora el espíritu, sino la triunfal manifestación de un empuje divino en el mundo, concretado en una mente que intuye así, como en un pistoletazo, el Absoluto donde queda abolida la dualidad. El arte, entonces, es más que la filosofía, porque manifiesta íntimamente y de hecho esa «unidad trascendental» que la filosofía sólo puede expresar exteriormente y de modo abstracto. Después, en las lecciones sobre *Filosofía del arte*, éste —variación sobre el tema ya presentado— es encarnación de las infinitas «ideas» o «potencias» contenidas en el Absoluto. Pero acaso sea una traición reducir el sentir schellinguiano a fórmulas conceptuales: habría que sumergirse en su niebla exaltada, donde se difuminan los perfiles de la terminología, para poder simpatizar con su mente.

Con todo, el idealismo no es irracionalista: forma parte de su fe creer que la razón está unida a la Naturaleza y a la vida. Y eso es lo que permite la magna culminación de la filosofía —estética incluida— en el pensamiento de Hegel.

Hegel: las etapas de lo estético como parte del gran Sistema

En forma muy elemental, casi caricaturesca, cabría decir que Hegel cree en un Dios que, enajenándose al perder la unidad consigo mismo, se hubiera desarrollado en forma de naturaleza, historia y «espíritu objetivado» —es decir, cultura, religión y filosofía—, con un ascenso gradual que le llevaría hacia el reencuentro consigo mismo —todo ello siguiendo el ritmo ternario, que es a la vez la forma de la realidad divina y la forma del razonamiento mental: afirmación, consiguiente negación recíproca y «negación de la negación», que resulta positiva elevación a un nuevo nivel donde se reabsorbe lo positivo de los elementos de la contradicción anterior, superándose lo negativo de ellos—. (Nuestras palabras «superar», «reabsorber» y «abolir» no son aquí sino diversas facetas o «momentos», por contradictorias que parezcan, del mismo término *aufheben*.) La Naturaleza, entonces, es inconsciente, y, por ello, apenas puede llamarse «bella»: la conciencia, para el espíritu, se empieza a dar en la historia, de la que forma parte, si bien en su aspecto inferior, menos especulativo, la historia del arte, también estructurada

ternariamente. En efecto, primero hay arte simbólico (Oriente), cuyo bárbaro encanto reside en que el espíritu encaja visiblemente mal con las formas —la arquitectura es el arte central—; luego, arte clásico (Grecia), en que, sobre todo en la escultura, espíritu y materia encuentran adecuación armónica en las estatuas de los dioses, y finalmente arte «cristiano-romántico», en que el espíritu rebosa manifiestamente sobre la materia y las formas artísticas. Esta tercera y última fase tiene, no uno, sino tres artes típicas, en sucesiva jerarquización (pintura, como arte de la luz; música, como expresión casi directa del espíritu a través del sonido, y, en nivel supremo o aparte, «poesía», *Dichtung*: nos resistimos a traducir por «literatura»), donde la materia queda de hecho «asumida-superada-abolida» (= *aufgehoben*), dejando al espíritu tener así manifestación entera. De este modo, fiel a sus principios teóricos, Hegel desvalora el lenguaje mismo, en cuanto que es materia y estructura concreta. Una implicación funesta de este planteamiento es que el arte, en la propia época en que escribe Hegel, ya está «superado», en «posthistoria»: ya no responde a «la necesidad interior del espíritu», porque éste es demasiado consciente de estar por encima de la concreción de cualquier forma que adopte. Falta, pues, el compromiso necesario para que haya *una* obra como expresión convencida: el espíritu siente su insatisfacción, como Fausto o Don Juan, ante todos los recursos y logros del arte. Y —añade Hegel— a medida que el arte se va haciendo menos necesario para el espíritu, crece la necesidad de la estética, de la conciencia y la teoría que den su sentido a lo ya creado y a lo que todavía se pueda crear, insertándolo en el despliegue de la razón histórica universal. Consecuencia de esto es la «ironía», tan peligrosa para el artista, a medida que se hace absoluta, y que llega a ser también la situación del espíritu en toda su actividad intelectual. Hegel, por más que vea la ironía como un mal, tiene que aceptarla: F. Schlegel se hará adicto de ella como de una droga peligrosa.

Suponemos que basta una aproximación hegeliana, aun mínima como ésta, para que inmediatamente el lector se dé cuenta de hasta qué punto anticipa lo que iba a pasar y la situación actual del arte y la literatura: la tendencia cultural a reducirlos a conceptos abstractos que valen sólo en cuanto se insertan en el esquema del desarrollo histórico —el cual es, a su vez, la Razón universal, el sentido lógico y el valor de todo—. Se pierde así el valor único, irreductible a saldos abstractos, que hace que una obra pueda ser decisivamente valiosa mientras que otra, análoga a aquélla ante un análisis crítico, sea inválida. Es lo que se ha llamado «la muerte del arte».

La segunda generación romántica: «fragmentos», «ironía»

Volvamos ahora brevemente a los literatos, dejando a los metafísicos —aunque tal distinción tiene menos sentido en la época romántica alemana que en cualquier otra—, para aludir, ante todo, al extravagante «Jean Paul» (hoy día se le añade su apellido,

Richter: 1763-1825), quien, entre su abigarrada obra, tiene un librito llamado *Introducción a la estética*, donde, aparte de otros temas, plantea de un modo nuevo y más prometedor la cuestión de la comicidad y el humor. Se comprende, en efecto, que el Romanticismo hubiera de elevar la consideración de lo que la anterior tradición crítica había visto como ridículo y bajeza: cierto que en la literatura el *Quijote* y su herencia en la novelística inglesa del XVIII habían introducido un humorismo más poético, pero los lectores de entonces se reían de otro modo y por otras razones que nosotros. La clave terminológica de esta elevación está en el término *humor*, que, en manos de los ingleses, había pasado de significar «manera extravagante de ser» —equivalente al español «ingenio» en Huarte de San Juan y en Cervantes, «el ingenioso hidalgo...»—, a indicar un distanciamiento irónico y sarcástico, que ensanchaba la vieja idea de lo «cómico» como algo vinculado a situaciones, tipos y juegos de palabras de una ridiculez peyorativa. El humor se empieza a volver algo positivo, un modo más elevado de mirar el mundo, sonriendo melancólicamente ante su pequeñez. Pero el humorismo es sólo un lado del romanticismo: hay otro lado patético y sin ironía en la entrega a la sublimidad etérea, y Richter lo ataca sobre todo en Novalis (F. v. Hardenberg, 1772-1801), no sólo lírico de alto vuelo y novelista *sui generis*, sino ensayista en *Europa o la cristiandad* y en los fragmentarios materiales para una *Enciclopedia*. Este lado vehemente e inocente del Romanticismo alemán tiene su máximo poeta en Hölderlin —a quien conviene ver libre de las interpretaciones heideggerianas—; en el otro lado, las sugerencias de Richter encuentran más eficaz forma en el sentido de la «ironía», tal como lo lleva a su plenitud Friedrich Schlegel (1772-1828). Este concepto, tomado en cuenta y criticado por Hegel —según sugeríamos—, en F. Schlegel ha arrancado de Fichte: el Yo de éste llegaba a «poner» el universo, el No-Yo, como algo real en sentido de concreto y avenido con unas formas; en cambio, en Schlegel, el Yo es aún más libre que en Fichte, en cuanto que desprecia las formas y concreciones que pueda «poner», y las disuelve a la vez que las usa y pasa sobre ellas. Es decir, es el Yo irónico, «satánicamente insolente», pero no orgulloso al modo de Fausto o Don Juan. De hecho, en lo literario queda claro que esta ironía, al menos de momento, no es nihilista, en cuanto que se revela positiva y enriquecedora: tiene una forma predilecta, el «fragmento» —que Friedrich cultiva en colaboración con su hermano August y con otros, firmando conjuntamente— y que se distingue sutilmente del aforismo clásico —al modo de los moralistas franceses o, en Alemania, de Lichtenberg—, porque no quiere redondear conclusiones. Y, más aún, esta actitud se organiza como «disciplina», precisamente como «filología», en un sentido muy diverso del hoy día usado académicamente: como apertura universal a todas las mentes de todas las épocas y naciones. Así, una década antes de que Goethe haya lanzado el término *Weltliteratur*, «literatura universal», ya Friedrich Schlegel ha esbozado lo que eso podría ser en su *Historia de la literatura antigua y moderna* (1815), tan significativa en

su esfuerzo, por más que Heine pudiera reprocharle que la altura de su punto de vista era la de un campanario gótico, aludiendo a la inclinación entonces creciente a cobijarse en situaciones de creencia al menos nominalmente cristianas, un tanto «pasadistas».

La nueva actitud de esta línea romántica revela también su lado positivo en el trabajo del hermano de Friedrich, August Wilhelm (1786-1845), cofundador de la revista *Atheneum*: él, en sus *Lecciones de literatura dramática* (1808), acabó con los prejuicios neoclasicistas en el teatro, preservados por los franceses, difundiendo en su lengua, entre otros, a Calderón, también elogiado por Goethe. Todavía el romanticismo germánico tendrá consecuencias fecundas en el orden de las ideas —y de las ideas estéticas en concreto—, pero será saliéndose de él mismo —Schopenhauer, Kierkegaard—; por lo que las dejaremos para posterior apartado.

Inglaterra: una poética sobria, realista, democrática

La conciencia estética, en la época romántica inglesa, vuelve a dar esa impresión de adelantamiento, de presagio de épocas venideras, que, en general, venía dando la historia inglesa desde fines del siglo XVII. Al filo del XIX, aparece ya un texto capital: las *Baladas líricas* de Wordsworth y Coleridge, con una introducción redactada por el primero, y con una curiosa división del trabajo poético, más propia —diríamos— de una edad tan demasiado consciente como la nuestra, que de una edad, como la romántica, que se suele creer arrebatada por la ciega inspiración —Wordsworth, en efecto, se reserva los poemas basados en temas verosímiles y cotidianos, mientras que a Coleridge le corresponden más bien los de tema fantasioso y extraordinario; en la posterior terminología de Coleridge cabe decir que aquél actúa como lírico de la «imaginación» y éste de la «fantasía»—. Pero aquí nos corresponde aludir sobre todo a ese prólogo, que introduce una perspectiva nueva —muy de acuerdo con el sentir de no pocos escritores de nuestro siglo, ya que no con la sensibilidad general de hoy—: para empezar por lo más llamativo, Wordsworth, aunque reconozca que la poesía se basa en un rebose de emociones poderosas, pone lo propiamente poético en la «emoción recordada en tranquilidad». Es decir, la poesía no debe escribirse mientras dura la emoción, sino luego, con distancia y sosiego: pero entonces ocurre que la verdadera materia del poema no es tampoco aquella emoción, ni lo que la causó, sino la maravilla de que se recuerde, el milagro de la conservación, depuración y expresión de lo vivido, a través del tiempo, en memoria y palabra. Ahí pues, está, acaso, el arranque explícito de la creciente tendencia de nuestro propio tiempo a lo que Heidegger, con pretexto de Hölderlin, llamaría «la poesía de la poesía», es decir, aquella que tiene como tema la poesía misma. Pero hay también otra novedad llamativa en el prólogo wordsworthiano: su sentido de la «dicción poética», que, en pacífica y silenciosa revolución, no ajena a la tendencia democratizadora que hacía ampliar poco a poco la base electoral parlamentaria, toma como modelo la lengua real de

la gente corriente —cierto que cepillada de dialectalismos y de groserías—, porque ahí es donde más se expresan los sentimientos comunes de la humanidad. Ciertamente que ya a lo largo del siglo XVIII la literatura inglesa, en general, se había acercado más que ninguna otra a la lengua viva y conversacional, pero ahora se da un paso más, enfocando la poesía en un «habla de la clase media» —más o menos convencional, por supuesto—, y abandonando el tono elevado, enfático y selecto que solía ser condición de toda lírica.

Su colaborador poético, Coleridge, lleva la teoría a más abstractos niveles, también por estudiar en Alemania, donde recoge conceptos de Kant y Schelling: complemento de las ideas wordsworthianas son sus propias ideas sobre la imaginación y la fantasía. Aquella es la potencia que a la vez capta y, en cierto modo, crea nuestro mundo, con dos niveles: el primario, inconsciente, en que nuestra mente, para decirlo en términos de hoy, percibe en imágenes, y estructura y dota de sentido nuestro cosmos; y otro nivel, consciente y con intervención de la voluntad, en que se combinan las imágenes elaboradas en el nivel inferior y se establecen sus relaciones y valores. La fantasía, por su parte, tiene un carácter más de acuerdo con el significado que hoy damos a este término, en apertura a novedades imprevistas y aun caprichosas. La gran novedad está en que, por más que Coleridge cultivara la fantasía, incluso con estímulo de drogas, ha aceptado que lo fundamental en el poeta es la «imaginación», su capacidad de ver, comprender y expresar la realidad.

Keats: más sobre la crisis del Yo literario

En la segunda generación romántica, aparte de la encendida *Defensa de la poesía*, de Shelley, cuyo idealismo parece recoger toda la tradición neoplatónica, encontramos el singularísimo caso de Keats, el poeta muerto en plena juventud, quien, en unas pocas cartas a amigos, sin pretensión teórica, profetiza, en forma extrema, el nuevo sentido del sujeto literario que, en esfuerzo antirromántico, iban a proponer a algunos escritores del siglo XX. Keats, en efecto, con rotundidad casi humorística, niega el Yo lírico, y dice que el poeta es el ser menos poético del mundo, porque no tiene personalidad propia, sino que es un «camaleón» que, en cada momento, inventa y adopta una personalidad diferente. Ciertamente que él lo ejemplifica en alusión a figuras dramáticas, y precisamente de Shakespeare, el enigmático y neutral creador de criaturas contradictorias entre sí, pero deja abierta su aplicación a la poesía en general. La persona privada del poeta, pues, queda en la sombra: lo que cuenta es la personalidad que reviste en cada poema. Esto se separa de la idea de la literatura, predominante en el Romanticismo, como revelación de un yo genial y exquisito, con el que se desea tener trato en la lectura: el «método Sainte-Beuve», que Proust atacará, pero que acaso sigue siendo el supuesto tácito del uso de la literatura en nuestra propia época.

Francia: romanticismo rezagado

Las ideas estéticas en el Romanticismo francés, aparte de quedar principalmente atenuadas al territorio literario, no llegan en éste a tener la originalidad e importancia de los ingleses. Por otra parte, el Romanticismo tarda más en madurar en Francia, por la coyuntura política y social: curiosamente, como ya se sugirió, los revolucionarios fueron clasicistas en lo estético, y el nuevo espíritu estuvo en buena medida a cargo de exiliados, regresados casi todos con Napoleón, como Chateaubriand, el autor de *El genio del Cristianismo*, expresión de la tendencia de tantos románticos a unir conservatismo y catolicismo. En cambio, Napoleón hizo seguir siempre desterrada a Mme. de Staël — que, con su libro *De Alemania* (1810), divulgó entre los franceses el nuevo espíritu germánico—. Lamartine, en 1820, populariza la reflexión lírica, y luego Victor Hugo consigue oficialmente la victoria del romanticismo, desde el prólogo a *Cromwell* (1827) y con el estreno de *Hernani* (1830). Él presumiría de haber cambiado el estilo y la dicción de la poesía francesa, sobre todo en su *Respuesta a un acta de acusación*, aunque la fecha de este poema, 1834, es falsa, estando realmente escrito veinte años después. De hecho, con la hegemonía de la nueva burguesía, desde julio de 1830 ha cambiado el clima francés: los supuestos románticos, que Sainte-Beuve lleva a una vigencia universal, sólo serán cuestionados en la segunda mitad del siglo, a partir de Flaubert y Baudelaire.

[Revelación del gótico: Fin de los imperativos neoclásicos]

GOETHE, *De la Arquitectura alemana* (1770-1773)

... Cuando fui a la catedral (de Estrasburgo) por primera vez, tenía la cabeza llena del conocimiento general del buen gusto. De oídas, honraba la armonía de las masas, la pureza de la forma y era enemigo jurado de la caprichosidad confusa de los ornamentos góticos. Bajo el apartado de «Gótico», como un artículo de un diccionario, acumulaba yo todos los malentendidos sinónimos que habían pasado alguna vez por mi cabeza sobre lo indefinido, lo desordenado, lo innatural, lo juntado de mala manera, lo revestido y lo recargado. No más listo que un pueblo que llama *bárbaro* al entero mundo desconocido, llamaba yo *gótico* a todo lo que no encajaba en mi sistema, desde las muñecas torneadas y coloreadas y las pinturas con que nuestra nobleza burguesa adornaba sus casas a los severos restos de la antigua arquitectura alemana, sobre la cual, por ciertos ornamentos bizarros, yo estaba de acuerdo con la cantilena común: «¡Completamente sofocado por el ornamento!». Y por tanto, al llegar, temblaba como ante la vista de un monstruo deforme de retorcidas púas.

¡Con qué emoción inesperada me sorprendió la vista al llegar delante! Una impresión completa y total llenó mi alma, que, por estar compuesta de mil detalles en armonía, yo podía fácilmente saborear y disfrutar, pero no comprender y explicar. Dicen que es así con los goces del cielo...

... Arte es la imagen que se forma mucho antes de ser bella. Pero es arte verdadero, arte grande, a menudo más verdadero y más grande que las bellas artes. Pues hay una imagen formando la naturaleza en el hombre que se hace activa tan pronto como está asegurada su existencia. Tan pronto como no tiene nada de que preocuparse y temer, este semidiós, eficaz en su calma, echa mano de material en que insuflar su espíritu. Y así el salvaje modela con extraños rasgos, feas figuras y con colores chillones, sus cocos, sus plumas y su cuerpo. Aunque este modo de pintar esté compuesto de las formas más arbitrarias, armonizará a pesar del hecho de que las formas mismas no estén en proporción; pues un solo sentimiento intuitivo los ha creado en una totalidad característica.

El arte característico es el único arte. Cuando actúa sobre sí mismo a partir de un sentimiento ferviente, unificado, particular e independiente, sin preocuparse y aun ignorante de todo lo extraño, entonces el arte puede nacer del cruel salvajismo o de la sensibilidad educada. Es entero y vivo. Así se ve entre naciones e individuos en innumerables grados. Cuanto más se eleva el alma al sentimiento de las proporciones que son lo único bello y eterno, cuyos principales acordes uno puede experimentar, cuyo

misterio sólo cabe sentir, y en que sólo la vida del genio divino da vueltas en torno en melodías bienaventuradas; cuanto más penetra esta belleza en el ser de un espíritu, de modo que la belleza parece haberse originado con el espíritu, de modo que el espíritu no crea nada de sí mismo sino belleza, más feliz es el artista, más magnificante es y más nos inclinamos y veneramos al ungido de Dios...

[Lo estético como juego educativo para la libertad]

SCHILLER, *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795)

Segunda carta

... No querría de buen grado vivir en otro siglo ni haber trabajado para otro. Uno es ciudadano de su tiempo como de su estado; y si uno encuentra inconveniente, e incluso ilícito, excluirse de las costumbres y hábitos del círculo en que se vive, ¿por qué habría de ser menos, en la elección de su actividad, escuchar la voz de las necesidades y el gusto de su siglo?...

Pero esa voz no parece de ningún modo ir a favor del arte: al menos, no de ese arte al que se van a dirigir mis investigaciones... Las miradas del filósofo como las del hombre de mundo están clavadas con expectación en la escena política, donde ahora, según se cree, se decide el gran destino de la humanidad.

Tercera carta

... El hombre llega a sí saliendo de su sopor sensorial, se reconoce como hombre, mira en torno y se encuentra... en el Estado.

... La gran cuestión es, pues, que la sociedad física en el tiempo no puede cesar ni un momento mientras que se forma la sociedad moral en la Idea; que, en atención a la dignidad humana, no puede ponerse en peligro su existencia. Cuando el artesano tiene que reparar el mecanismo de un reloj, detiene las ruedas, pero el mecanismo vivo de relojería del Estado debe corregirse mientras anda, y aquí se trata de cambiarla rueda en marcha mientras está en movimiento. Así pues, hay que buscar un apoyo para la continuidad del Estado que lo haga independiente del estado de naturaleza que se quiere disolver...

Cuarta carta

Esto es cierto: sólo el predominio de tal carácter [el moral] en un pueblo puede hacer inofensiva una transformación del Estado según principios morales...

... El hombre cultivado hace de la Naturaleza su amiga y honra su libertad, refrenando meramente su arbitrariedad.

Entonces, cuando la razón introduce en la sociedad física su unidad moral, no ha de perjudicar a la variedad de la Naturaleza. Aunque la Naturaleza se esfuerce por afirmar su multiplicidad en la construcción moral de la sociedad, no por eso ha de sufrir ruptura la unidad moral; la forma victoriosa descansa igualmente distante de la uniformidad y de la confusión del enredo. Así debe encontrarse también una totalidad de carácter en el pueblo que sea capaz y digno de cambiar el estado de la necesidad por el estado de la libertad.

Quinta carta

El hombre se ha despertado de su larga indolencia y su autoengaño, y con expresa mayoría de votos reclama el restablecimiento en sus derechos imprescriptibles. Pero no los reclama sólo: acá y allá se levanta para tomar violentamente lo que, según su opinión, se le rehúsa injustamente...

En las clases más bajas y más numerosas se manifiestan tendencias rudas y sin ley que se desencadenan tras deshacerse el vínculo de la ordenación burguesa, y que con furia incontenible se apresuran a su satisfacción animal. Puede ser muy bien que la humanidad objetiva haya tenido causa para quejarse del Estado; la humanidad subjetiva debe venerar sus instituciones. ¿Se le puede censurar que perdiera de vista la dignidad de la naturaleza humana mientras que se trataba todavía de defender su existencia?...

Por el otro lado, las clases civilizadas nos dan el espectáculo aún más repugnante de un relajamiento y de una depravación de carácter, que indigna aún más por ser su fuente la cultura misma...

Octava carta

¿Ha de retirarse, pues, la filosofía de este territorio sin ánimo y sin esperanza? Mientras el dominio de las formas se ensancha en todas las demás direcciones, ¿ha de abandonarse éste, el más importante de todos los bienes, al azar informe? El conflicto de fuerzas ciegas ¿ha de durar eternamente en el mundo político y la ley social nunca ha de triunfar sobre el egoísmo hostil?

Duodécima carta

Para cumplir esta doble tarea, de llevar a la realidad en nosotros lo necesario y someter lo real fuera de nosotros a la ley de la necesidad, somos apremiados por dos fuerzas opuestas, que se llaman tendencias porque nos hacen tender a realizar su objeto. La primera de estas tendencias, que llamaré sensorial, parte de la existencia física del

hombre o de su naturaleza sensorial y se ocupa de situarle en los límites del tiempo y hacerle materia; no de darle materia, porque a eso corresponde una libre actividad de la persona, que asume la materia y la distingue de sí, de lo permanente. Materia, sin embargo, se llama aquí no otra cosa sino el cambio o realidad que llena el tiempo; así requiere esa tendencia que haya cambio para que el tiempo tenga un contenido. Esa situación del tiempo meramente llenado se llama sensación, es por ella sola por lo que se manifiesta la existencia física...

La segunda de estas tendencias, que se puede llamar la tendencia a la forma, parte de la existencia absoluta del hombre o de su naturaleza racional y se esfuerza en ponerle en libertad, en aportar armonía a la diversidad de su modo de aparecer y a afirmar su persona en todo cambio de la situación. Como esta persona, en cuanto unidad absoluta e indivisible, no puede estar en contradicción consigo misma, como nosotros somos nosotros en toda la eternidad, esa tendencia que impulsa a la afirmación de la personalidad, nunca puede requerir otra cosa sino lo que requiere en toda la eternidad: esto es, decide para siempre tal como decide para ahora, y ordena para ahora lo que ordena para siempre. Con ello abarca toda la sucesión del tiempo, lo que es tanto como decir que supera el tiempo, supera el cambio; quiere que lo real sea necesario y eterno y que lo eterno y necesario sea real; en otras palabras: requiere verdad y justicia.

Si la primera tendencia sólo da casos, la otra da leyes; leyes para cada juicio si se trata de conocimientos, leyes para cada voluntad si se trata de acciones...

Decimoquinta carta

El hombre, ya lo sabemos, no es ni exclusivamente materia ni exclusivamente espíritu. La belleza, como consumación de su humanidad, ni puede ser exclusivamente mera vida, tal como han afirmado agudos observadores que se atenían con demasiada exactitud a los testimonios de la experiencia, y tal como querría rebajarlo el gusto de la época; ni puede ser exclusivamente espíritu, tal como lo han enjuiciado especulativos sabios sobre el mundo, que se alejaban demasiado de la experiencia, y artistas del filosofar, que al explicarla se dejaban llevar demasiado por la exigencia del arte: es el objeto común de ambas tendencias, esto es, la tendencia al juego. Este nombre lo justifica plenamente el uso lingüístico, que suele designar con la palabra «juego» todo lo que no es ni subjetiva ni objetivamente azaroso, y sin embargo no obliga ni exterior ni interiormente. Puesto que el alma se encuentra, al contemplar lo bello, en un feliz medio entre la ley y la necesidad, precisamente porque se divide entre las dos, es por lo que escapa a la coerción tanto de la una como de la otra.

... La vida se hace más indiferente en cuanto se mezcla la dignidad, y el deber ya no obliga en cuanto tira la inclinación; asimismo, el alma asume la realidad de las cosas, la verdad material con más calma y tranquilidad, en cuanto encuentra la verdad formal, la

ley de la necesidad, y ya no se siente tendida por la abstracción en cuanto puede acompañarla la intuición inmediata...

... Pero ¿qué significa un mero juego, cuando sabemos que entre todas las situaciones del hombre precisamente el juego y sólo el juego es lo que le hace pleno y despliega a la vez su doble naturaleza? Lo que usted llama limitación, por su modo de entender la cuestión, yo, según el mío, que he justificado con demostraciones, lo llamo ampliación. Al contrario, me gustaría decir más bien: con lo agradable, con lo bueno, con lo perfecto, el hombre sólo es serio; pero con la belleza juega.

... Pues, para expresarlo finalmente de una vez, el hombre sólo juega cuando es hombre en la plena significación de la palabra, y es sólo hombre pleno donde juega.

Decimooctava carta

La belleza liga los dos estados opuestos de la sensibilidad y del pensamiento, y sin embargo no hay absolutamente ningún intermediario entre ambos.

Decimonovena carta

En cuanto que en [el hombre] están activas dos tendencias básicas opuestas, pierden ambas su constricción, y esa contraposición de dos necesidades da origen a la libertad.

Vigesimoséptima carta

... La forma, según se acerca [al hombre] gradualmente, en su morada, en sus objetos de casa, en su vestimenta, empieza al fin a tomar posesión de él mismo y a transformar primero al hombre exterior y luego al interior. El salto sin ley de la alegría se convierte en danza; el gesto sin configurar, en un armónico y gracioso lenguaje de ademanes; los confusos ruidos del sentimiento se despliegan, empiezan a obedecer al ritmo y se pliegan al canto. Si el ejército troyano se precipita al campo de batalla con griterío estruendoso, como una bandada de grullas, el ejército griego se acerca en silencio y con noble paso. Ahí vemos la exuberancia de fuerzas ciegas; aquí la victoria de la forma y la simple majestad de la ley...

En medio del temible reino de las fuerzas y en medio del sagrado reino de las leyes, la tendencia estética a la formación construye inobservadamente un tercer alegre reino del juego y la apariencia, en que quita al hombre las cadenas de todas las relaciones y le libera de todo lo que se llama coerción, tanto en lo físico como en lo moral...

... En el Estado estético, cada cual, incluso el bracero servil, es un libre ciudadano, que tiene derechos iguales que el más noble; y el entendimiento, que inclina violentamente a la paciente masa bajo sus objetivos, debe aquí pedir su aprobación. Aquí también, en el reino de la apariencia estética, se realiza el ideal de la igualdad, que el

iluminado querría tanto ver realizado en su esencia; y si es verdad que las bellas maneras maduran antes y más plenamente en la cercanía del trono, se debería también aquí reconocer el bondadoso Destino que a menudo parece limitar a los hombres en la realidad sólo para impulsarles a un mundo ideal.

Pero ¿existe entonces tal Estado de la bella apariencia, y dónde se lo puede encontrar? Como exigencia, existe en toda alma delicada; de hecho, sólo se le podría encontrar, como la pura Iglesia y la pura República, en unos pocos círculos elegidos donde no domina la imitación sin espíritu de costumbres extrañas, sino la propia bella Naturaleza; donde el hombre atraviesa las situaciones más enredadas con osada sencillez y tranquila inocencia, y donde no necesita ni lesionar la libertad ajena para afirmar la suya, ni prescindir de su dignidad para mostrar gracia.

[El arte como manifestación del Absoluto]

SCHELLING, *La relación de las artes de la forma con la Naturaleza* (1807)

Si miramos la mera forma vacía de las cosas y no su naturaleza esencial, no hablan a nuestro corazón. Para que nos respondan, debemos leer en ellas nuestra propia alma y espíritu. ¿Cuál es la perfección de una cosa individual? Nada sino la vida creativa en ella, su poder de automantenimiento. Mientras nuestra mirada descuidada vea la Naturaleza como una cosa muerta, nunca experimentaremos el cambio químico que precipita el puro oro de la belleza y la verdad... ¿Por qué poder es creada el alma en y con el cuerpo, como en un solo aliento? Si el arte no puede hacerlo, tal como lo hace la Naturaleza, no puede crear nada... Las obras que empiezan desde la mera forma, por mucho que se desarrollen desde ese lado, traicionan su origen por un incurable vacío precisamente allí donde buscamos la última perfección esencial... ¿Cómo podemos fundir las formas aparentemente duras de la Naturaleza, de tal modo que la pura energía de las cosas se funda unida en un solo molde con la energía de nuestras propias mentes? Debemos ir más allá de la forma para volver a ella en cuanto inteligible, viva y sentida realmente. ¿Qué queda en la forma más bella si se abstrae de ella este principio activo? Sólo cualidades superficiales de extensión y de relación espacial...

El artista debe esforzarse en emular ese verdadero Espíritu de la Naturaleza que habla desde dentro de las cosas y usa su figura y forma como sus meros símbolos sensoriales... Si la forma pudiera subsistir con independencia de un contenido esencial, y por su propio derecho, sólo podría ser una extraña limitación de ese contenido. Pero ¿cómo podría el significado esencial sentirse limitado por lo que crea él mismo, que existe sólo con y mediante él?... La definición de la forma en la Naturaleza nunca es meramente negativa o formal; siempre tiene un carácter positivo...

[El arte ya está superado]

HEGEL, *Estética. Introducción, I: Delimitación de la estética y réplica a algunas objeciones contra la filosofía del arte*

... Aunque nosotros por un lado le demos al arte una alta posición, por otro lado hay que recordar igualmente que, ni según el contenido ni según la forma, es el arte la manera suprema y absoluta de llevar al espíritu a la conciencia de sus verdaderos intereses. Pues incluso por su forma, el arte también está limitado a un determinado contenido. Sólo un cierto círculo y nivel de la verdad es capaz de ser presentado en el ámbito de la obra de arte; debe todavía residir en su propia condición el salir a lo sensorial y poder estar adecuadamente en ello, para ser auténtico contenido para el arte, como por ejemplo es el caso en los dioses griegos. Por el contrario, hay una concepción más profunda de la verdad en la cual ésta ya no está tan emparentada y en amistad con lo sensorial, para poder llegar a ser asumida y expresada por esta materialidad de modo adecuado. De tal índole es la concepción cristiana de la verdad, y sobre todo así aparece el espíritu de nuestro mundo de hoy, o más precisamente de nuestra religión y nuestra formación racional, como por encima del nivel en que el arte constituye el modo más alto de tomar conciencia del Absoluto. La peculiar índole de la producción artística y de sus obras ya no llena nuestra más alta exigencia: estamos más allá de honrar divinamente obras del arte y poderlas adorar; la impresión que hacen es de índole reflexiva, y lo que se excita en nosotros mediante ellas, requiere una más alta piedra de toque y una confirmación ulterior. El pensamiento y la reflexión han volado más allá del arte bello...

... El arte ya no garantiza aquella satisfacción de las exigencias espirituales que buscaban en él y sólo encontraron en él anteriores épocas y pueblos —una satisfacción que, al menos por el lado de la religión, estaba íntimamente enlazada con el arte—. Los bellos días del arte griego, así como la época áurea de la tardía Edad Media, han pasado.

Deducción histórica del verdadero concepto del arte. 3. La ironía

Desde esta orientación, y especialmente desde los planteamientos y doctrinas de Friedrich von Schlegel, se siguió desarrollando en forma múltiple la llamada *ironía*. Su fundamento más profundo se encontró, por uno de sus lados, en la filosofía de *Fichte*, en cuanto que se aplicaron al arte los principios de esta filosofía. Friedrich von Schlegel, igual que Schelling, partió del punto de vista fichteano: Schelling, para superarlo por completo; Friedrich von Schlegel, para configurarlo peculiarmente y escapar a él. Por lo que toca a la conexión más próxima de los planteamientos de Fichte con tal orientación de la ironía, sólo necesitamos en esta relación poner de relieve el siguiente punto: que Fichte establece el Yo como principio absoluto de todo saber, de toda razón y conocimiento, y precisamente el Yo totalmente abstracto, que sigue siendo formal. Este

Yo, entonces, en segundo lugar, es por tanto en sí sencillo, sin más: por un lado se le niega toda diferenciación, determinación, todo contenido en él mismo —pues toda cosa sucumbe en esa abstracta libertad y unidad—, y por otro lado, todo contenido que valga para el Yo, sólo es establecido y reconocido por el Yo. Lo que es, es sólo mediante el Yo, y lo que es por medio de mí, puedo también aniquilarlo yo a mi vez.

Entonces si se permanece en esas formas totalmente vacías, que toman su origen a partir de la absolutidad del Yo abstracto, no se considera nada como valioso *en y para sí* y en sí mismo, sino sólo como producido por la subjetividad del Yo. Pero entonces el Yo puede también permanecer dueño y señor de todo, y en ninguna esfera de la moralidad, de la honradez, de lo humano y lo divino, de lo profano y lo sagrado, hay nada que no lo hubiera primero de poner el Yo y por tanto que no pudiera también ser aniquilado por el Yo. Por eso, todo lo que es en sí y para sí sólo es una *apariencia*, no verdadero y real por sí ni mediante sí mismo, sino un mero parecer, mediante el Yo, en cuyo poder y arbitrio queda, para libre disposición. El hacer valer y el abolir están puramente al antojo del Yo en sí mismo como Yo ya absoluto.

El Yo, entonces, en tercer lugar, es individuo vivo, activo, y su vida consiste en hacer su individualidad, para sí como para otros, en exteriorizarse y llegar a presencia. Pues toda persona, en cuanto que vive, trata de realizarse y se realiza. En referencia a lo bello y al arte recibe entonces el sentido de vivir como artista y configurar *artísticamente* su vida. Pero yo vivo como artista, conforme a este principio, cuando toda mi acción y exteriorización en general, en la medida en que toca a algún contenido, sigue siendo para mí sólo una apariencia y asume una forma que está completamente en mi poder. Entonces no hay verdadera *seriedad*, para mí, ni en ese contenido ni en su exteriorización y realización. Pues la verdadera seriedad llega sólo a través de un interés sustancial, una cuestión llena de contenido en sí misma, una verdad, una moralidad, etc.; a través de un contenido que para mí ya vale como tal como esencial, de modo que yo para mí mismo sólo llego a ser esencial en cuanto que me he sumergido en tal contenido y me he hecho conforme a él, en todo mi saber y actuar. En el punto de vista en que el artista es el Yo que lo pone y lo disuelve todo a partir de sí, al que ningún contenido de conciencia le es absoluto y en y para sí, sino que se le aparece como apariencia hecha por él mismo y aniquilable, no puede tener lugar tal seriedad si sólo se atribuye validez al formalismo del Yo. Para otros, ciertamente, mi apariencia, en que yo me les doy, puede ser algo serio, en cuanto me tomen así, como si en efecto yo me las hubiera con la realidad, pero con ello sólo quedan engañados, pobres sujetos limitados, sin órgano ni capacidad para captar y alcanzar la altura de mi punto de vista. Así se me muestra que no todos son tan libres (esto es, formalmente libres) para ver en todo lo que por lo demás tiene todavía para el hombre valor, dignidad y santidad, sólo un producto de su propio poder de arbitrio, en que él igualmente se puede hacer valer, y determinarse por ello y llegar a plenitud, o no. Y ahora se comprende este virtuosismo de una vida irónico-artística como una *genialidad divina*, para la cual todo y cada cosa es sólo una criatura

sin esencia, a la que el libre creador, que se sabe desprendido y suelto de todo, no se sujeta, ya que él puede tanto aniquilar eso mismo como crearlo. Quien se sitúa en tal punto de vista de genialidad divina, mira gratamente de arriba abajo a todas las demás personas, que se declaran limitadas y chatas, en cuanto que para ellas el derecho, la moralidad, etc., todavía valen como firmes, obligatorios y esenciales. Así, aunque el individuo que vive así como artista pueda conceder relaciones a los demás y vivir con amigos, amadas, etc., como genio, sin embargo, esa relación con su realidad determinada, sus acciones especiales, como hacia lo en sí y para sí universal, son al mismo tiempo una nada, y él se relaciona con todo ello irónicamente.

Ésta es la significación general de la ironía divinamente genial, como esa concentración del Yo en sí, para la cual todos los vínculos están rotos y que sólo gusta de vivir en la dicha del disfrute de sí mismo. Esa ironía la ha inventado el señor Friedrich von Schlegel, y otros muchos la han imitado charlotteando.

La siguiente forma de esta negatividad de la ironía es, por un lado, la *vanidad* de todo lo fáctico, moral y en sí lleno de contenido, la nadería de todo lo objetivo y en y por sí válido. Si permanece el Yo en este punto de vista, todo le parece vano y como nada, exceptuada la propia subjetividad, que con eso se hace hueca y vacía, y ella misma *vana*. Pero, por otro lado, el Yo puede no encontrarse tampoco satisfecho en ese disfrute de sí mismo, sino que debe ser llegar a ser incompleto para sí mismo, de modo que experimente la sed de algo firme y sustancial, de intereses determinados y esenciales. Eso da lugar entonces a desdicha y contradicción, porque el sujeto por un lado quiere penetrar en la verdad y tiene ansia de objetividad, pero por otra parte no logra escapar a esa soledad y retiro en sí, ni superar esa interioridad abstracta e insatisfecha, y es presa de esa nostalgia que hemos visto surgir de la filosofía de Fichte. La falta de satisfacción en esa calma e impotencia —que no puede actuar ni tocar nada para no renunciar a la armonía interior, y que permanece irreal y vacía con el anhelo de realidad y absoluto, aunque en sí pura— da lugar a la enfermiza belleza y anhelosidad espiritual. Pues un alma verdaderamente bella actúa y es real. Pero ese anhelo es sólo la sensación de la nadería del vano sujeto vacío, al que le falta fuerza para escapar a esa vanidad y poderse llenar de contenido sustancial.

Pero en la medida en que la ironía se ha hecho forma artística, no se limita a configurar artísticamente la propia vida y la individualidad especial del sujeto irónico, sino que, aparte de la obra de arte de las propias acciones, etc., el artista ha de estar en condiciones de producir también obras de arte exteriores como productos de la fantasía. El principio de estas producciones, que sólo puede brotar con excelencia en la poesía, es a su vez la presentación de lo divino como lo irónico. Pero lo irónico, como la individualidad genial, reside en la autoaniquilación de lo glorioso, lo grande, lo excelente, y así también las formas artísticas objetivas habrán de presentar sólo el principio de la subjetividad para sí absoluta, ya que, todo lo que tiene valor y dignidad, lo muestran como nada en su autoaniquilación. En eso reside que no sólo no tome en serio lo justo,

moral, verdadero, sino que no le importe lo elevado y lo mejor, ya que, al aparecer en individuos, caracteres y acciones, se contradice a sí mismo y se aniquila, y así es la ironía sobre sí mismo. Esta forma, tomada abstractamente, roza de cerca el principio de lo cómico, pero lo cómico en esta relación debe diferenciarse esencialmente de lo irónico.

[La sensibilidad romántica como desprecio a lo concreto sensible]

HEGEL, *Estética. Tercera sección: La forma romántica de arte*

3. El modo romántico de presentación en relación con su contenido

... c) El modo de la configuración real, conforme a este principio, no pasa esencialmente, en el arte romántico, por el lado de la apariencia exterior, no va esencialmente más allá de la propia realidad habitual, y no teme en absoluto asumir en sí esta existencia real en su variedad finita y su determinación. Aquí, pues, ha desaparecido esa belleza ideal que eleva y desvía la visión exterior por encima de la temporalidad y los vestigios de la transitoriedad, para poner la floreciente belleza de lo existente en lugar de su anterior presencia lánguida. El arte romántico no tiene ya la libre vitalidad de la existencia en su calma infinita y la sumersión del alma en lo corporal, no tiene ya esta *vida* como tal por meta, en su concepto más propio, sino que vuelve la espalda a esta cumbre de la belleza; entreteje también su interior con la azarosidad de la formación exterior y concede un terreno de juego nada restringido a los marcados rasgos de lo noble.

Así tenemos en lo romántico dos mundos: un reino espiritual, que está en plenitud en sí, el ánimo que se reconcilia en sí y que curva la antes rectilínea repetición del nacer, perecer y renacer, hacia la verdadera órbita, al retorno en sí, a la auténtica vida de fénix del espíritu; por otro lado, el reino de lo exterior como tal, que desatado de la firme unificación sujetadora con el espíritu, ahora se convierte en una realidad totalmente empírica, por cuya forma no se preocupa el alma. En el arte clásico, el espíritu dominaba la apariencia empírica y la penetraba plenamente, porque era ella en lo que el espíritu había de recibir su plena realidad. Ahora, en cambio, lo interior es indiferente respecto al modo de configurarse el mundo inmediato, ya que la inmediatez es indigna de la bienaventuranza del alma en sí. Lo que aparece exteriormente ya no es capaz de expresar la interioridad, y si todavía es llamado a ello, recibe sólo la tarea de evidenciar que lo exterior es la existencia que no satisface, y que debe remitir a lo interior, al ánimo y la sensibilidad como al elemento esencial. Pero precisamente por eso el arte romántico deja que la exterioridad por su parte salga libremente por sí y permite entrar sin obstáculos en la representación a toda materia, hasta las flores, árboles y utensilios caseros más habituales, también en la azarosidad natural de la existencia. Sin embargo, ese contenido

lleva consigo la condición de que como mera materia exterior es indiferente y baja y sólo recibe su auténtico valor cuando el ánimo se ha implantado en ello, y ha de expresar no sólo la interioridad, sino la *intimidad*, que en lugar de fundirse con lo exterior, sólo aparece reconciliada en sí consigo misma. Lo interior en esta relación, tan llevada al extremo, es la exteriorización sin exterioridad, como quien dice, invisible, percibiéndose sólo a sí misma; un resonar como tal, sin objetividad y forma, un cernerse sobre las aguas, un tañido sobre un mundo, que en ellos y en sus manifestaciones heterogéneas sólo puede recibir y reflejar una contraapariciencia de ese ser en sí del alma.

Si resumimos esta relación, pues, del contenido y de la forma en lo romántico, donde se establece en su peculiaridad, en una sola palabra, podemos decir que el tono básico de lo romántico, porque precisamente la siempre aumentada generalidad y la profundidad incansablemente activa del ánimo constituye el principio, es *musical* y, con determinados contenidos de representación, *lírico*. Lo lírico viene a ser para el arte romántico el rasgo básico elemental, un tono que también hacen sonar la epopeya y el drama y que rodea con su hálito las obras de arte plástico como un aroma universal del ánimo, porque aquí el espíritu y el ánimo quieren hablar por cada una de sus figuras al espíritu y al ánimo.

[La hegemonía de la sensibilidad disuelve el arte]

HEGEL, *Estética* (páginas finales)

Con la evolución de la comedia hemos llegado al final de nuestra discusión científica. Hemos comenzado por el arte simbólico, en el cual la subjetividad lucha por encontrar ella misma un contenido y una forma y llegar a ser objetiva; hemos continuado con el arte clásico, que se plantea de modo individual vivo el contenido esencial que se ha hecho distinto; y hemos acabado con el arte romántico del ánimo y la interioridad, con la subjetividad absoluta moviéndose libremente en ella misma con la forma de la mente, la cual, satisfecha en sí, ya no se une con lo objetivo y lo particular, sino hace llegar a ser consciente para ella misma el carácter negativo de esta disolución en el humor de la comedia. Eso no obstante, en esta culminación, la comedia lleva directamente a la disolución del arte en general. El objetivo de todo arte es la identidad, producida por el espíritu, en la cual lo eterno y lo divino, lo esencialmente verdadero, se revela en una forma y una apariencia reales a nuestra percepción externa, nuestros sentimientos y nuestra imaginación. Pero si la comedia presenta esta unidad sólo en su autodestrucción, dado que el Absoluto, que se esfuerza por transformarse en realidad, ve que los intereses que han obtenido libertad en el mundo real, y que solamente se dirigen a lo subjetivo y lo accidental, destruyen esta realización, entonces la presencia y la actividad del Absoluto ya no se presentan en unión positiva con los caracteres y los objetivos de la existencia

real, sino que se imponen exclusivamente en la forma negativa en que se aniquile todo lo que no le corresponde, y sólo la subjetividad como tal se muestre en esta disolución confiada en ella misma y segura de sí misma.

De esta manera ahora, hasta el final, hemos dispuesto filosóficamente todo principio esencial de la belleza y toda configuración del arte en una guirnalda cuyo enlace se encuentra entre los logros más nobles que la ciencia es capaz de satisfacer. Pues en el arte hemos de habérmolas no con un mero juguete de placer o de utilidad, sino con que el espíritu se libere del contenido y las formas de la finitud, con la presencia y la reconciliación del Absoluto dentro de lo sensorial y lo aparente, con el despliegue de la verdad, que no se agota como historia de la Naturaleza, sino que se pone de manifiesto en la historia del mundo, de la cual constituye el aspecto más bello y la mejor recompensa al pesado trabajo en la realidad y los tediosos esfuerzos del conocimiento. Y, en consecuencia, era imposible que nuestro estudio consistiese en alguna simple crítica de obras de arte, o sugerencias para su producción, y así no tenía otro objetivo que seguir la idea fundamental de lo bello y del arte a través de todas las etapas que recorre en su realización, y mediante el pensamiento, hacerlas seguras e inteligibles...

[Poesía sin «dicción poética»]

WORDSWORTH, del *Prefacio a las Baladas líricas* (ed. 1802)

Varios de mis amigos están muy interesados en el éxito de estos poemas por la creencia de que si se realizaran efectivamente los puntos de vista con que fueron compuestos, se produciría una clase de poesía muy capaz permanentemente de interesar a la humanidad, y con cierta importancia en la multiplicidad y en la calidad de sus relaciones morales...

... No asumiré el decidir el alcance exacto de la promesa que un autor hace a su lector en el día de hoy por el hecho de escribir en verso, pero estoy seguro de que a muchas personas les parecerá que no he cumplido los términos de un compromiso contraído así voluntariamente. Los que están acostumbrados a la jovialidad y la fraseología inane de muchos escritores modernos, si persisten leyendo este libro hasta su conclusión, sin duda tendrán que luchar frecuentemente con sensaciones de extrañeza e incomodidad; mirarán en torno buscando poesía, y se verán llevados a preguntar por qué tipo de cortesía se puede permitir que estos intentos asuman tal título...

El principal objetivo, pues, que me propuse en estos poemas fue elegir incidentes y situaciones de la vida común, y relatarlos o describirlos, por completo, en cuanto era posible, en una selección del lenguaje realmente usado por los hombres; y al mismo tiempo, echar sobre ellos cierto colorido de imaginación por el que las cosas ordinarias se presentaran a la mente de modo nada usual; y más allá, y sobre todo, hacer interesantes

estos incidentes y situaciones al rastrear en ellos, de modo verdadero pero no ostentoso, las leyes primarias de nuestra naturaleza: principalmente, en cuanto se refiere a la manera como asociamos ideas en un estado de excitación. Se eligió la vida humilde y rústica, generalmente, porque en esa condición las pasiones del corazón encuentran el mejor terreno en que pueden alcanzar la madurez, están menos refrenadas y hablan un lenguaje más sencillo y más enérgico. [...] Según esto, tal lenguaje, surgido de la repetida experiencia y de sentimientos normales, es más permanente y mucho más filosófico que el lenguaje que ponen en su lugar los poetas, que se imaginan que están dándose honor a sí mismos y a su arte en proporción a cómo se separan de las simpatías de los hombres y se permiten arbitrarios y caprichosos hábitos de expresión, para dar alimento a caprichosos gustos y apetitos de su propia invención.

... Toda buena poesía es el rebose espontáneo de poderosos sentimientos: pero aunque esto sea verdadero, los poemas a que se pueda atribuir algún valor, nunca se produjeron, sobre cualquier variedad de temas, sino por un hombre que, estando poseído por una sensibilidad orgánica más que usual, también hubiera pensado larga y profundamente...

He dicho que cada uno de estos poemas tiene un propósito. También he informado a mi lector cuál resultará ser principalmente ese propósito: esto es, ilustrar la manera como se asocian nuestros sentimientos e ideas en un estado de excitación. Pero, hablando en un lenguaje algo más apropiado, esto es seguir los flujos y reflujos de la mente cuando está agitada por los grandes y sencillos afectos de nuestra naturaleza...

... El lector encontrará que en estos volúmenes raramente aparecen personificaciones de ideas abstractas; y, según espero, se rechazan por completo como recurso ordinario para elevar el estilo y ponerlo por encima de la prosa. Me he propuesto imitar, y, en lo posible, adoptar, el mismísimo lenguaje de los hombres; y sin duda tales personificaciones no forman parte natural o habitual de ese lenguaje. [...] También en estos volúmenes se encontrará poco de lo que suele llamarse dicción poética; me he tomado tanto trabajo en evitarla como otros se lo suelen tomar en producirla; esto lo he hecho por la razón ya alegada: para acercar mi lenguaje al lenguaje de los hombres, y además, porque el placer que me he propuesto dar es de una especie muy diferente de aquel que muchas personas suponen que es el objeto propio de la poesía...

... Una amplia porción del lenguaje de todo buen poema no puede diferir del de la buena prosa. [...] La única antítesis estricta de la prosa es el metro: y no es ésta, en verdad, una antítesis *estricta*, porque aparecen versos y trozos de metro tan naturalmente al escribir prosa, que apenas sería posible evitarlos...

... ¿Qué significa la palabra «poeta»? ¿Qué es un poeta? ¿A quién se dirige? ¿Y qué lenguaje se puede esperar de él? Es un hombre que habla a hombres: un hombre, ciertamente, dotado de sensibilidad más viva, más entusiasmo y ternura, y un alma más comprensiva de lo que se supone que es común entre la humanidad; un hombre complacido en sus propias pasiones y voliciones y que se regocija más que los demás

hombres en el espíritu de vida que hay en él; deleitándose al contemplar semejantes voliciones y pasiones tal como se manifiestan en la marcha del universo, y habitualmente impulsado a crearlas donde no las encuentra. A esas cualidades ha añadido una disposición a ser afectado más que otros por cosas ausentes como si estuvieran presentes, una capacidad para conjurar en sí mismo pasiones que están desde luego lejos de ser las mismas producidas por acontecimientos reales, pero que (especialmente en esas partes de la comprensión general que son placenteras y deleitosas) se parecen más de cerca a las pasiones producidas por acontecimientos reales que cualquier cosa que, meramente por los movimientos de su ánimo, están acostumbrados los demás a sentir en sí mismos; por lo cual, y por la práctica, ha adquirido una mayor disposición y fuerza para expresar lo que piensa y siente, y especialmente aquellos pensamientos y sentimientos que, por su propia elección, o por la estructura de su propia mente, surgen en él sin inmediata excitación externa.

Pero cualquiera que sea la porción de esta facultad que supongamos que posee incluso el mayor poeta, no puede haber duda de que el lenguaje que ello le sugiera debe, en vivacidad y verdad, quedar muy por detrás del que es pronunciado por gente en la vida real, bajo la presión de esas pasiones, ciertas sombras de las cuales el poeta produce así, o siente que se producen en sí mismo. Por exaltada que sea la idea que deseemos abrigar sobre el carácter de un poeta, es obvio que, mientras describe e imita pasiones, su situación es por completo servil y mecánica, comparada con la libertad y el poder de la acción y sufrimiento reales y sustanciales. De modo que el deseo del poeta será acercar sus sentimientos a los de las personas cuyos sentimientos describe, más aún, durante breves espacios de tiempo quizá, dejarse deslizar a un entero engaño, e incluso confundir e identificar sus propios sentimientos con los de ellos; modificando sólo el lenguaje que así se le sugiere, por la consideración de que él describe para un propósito especial, el de dar placer. Ahí, entonces, aplicará el principio en que tanto he insistido, a saber, el de la selección; de él dependerá para eliminar lo que de otro modo sería doloroso o repugnante en la pasión; sentirá que no hay necesidad de envolver en trucos o de elevar la Naturaleza. [...] El poeta escribe sólo bajo una restricción, a saber: la de la necesidad de dar placer inmediato a un ser humano que posea la información que se puede esperar de él, no como abogado, médico, marino, astrónomo o filósofo natural, sino como hombre...

Y no ha de considerarse esta necesidad de producir placer inmediato como una degradación del arte del poeta. Es muy de otro modo. Es un reconocimiento de la belleza del universo, un reconocimiento más sincero por no ser formal, sino indirecto; es una tarea ligera y fácil para quien mira el mundo en el espíritu del amor; además, es un homenaje tributado a la nativa y desnuda dignidad del hombre, al grandioso principio elemental del placer, por el que sabe, y siente, y vive y se mueve. No simpatizamos sino con lo que es propagado por el placer: no querría que se me malentendiera; pero siempre que simpatizamos con el dolor se encontrará que esa simpatía es producida y llevada

adelante por sutiles combinaciones con el placer. [...] ¿Qué hace entonces el poeta? Considera al hombre y los objetos que le rodean como actuando y reactuando unos en otros, hasta producir una infinita complejidad de dolor y placer; considera al hombre en su propia naturaleza y en su vida ordinaria como contemplando esto con una cierta cantidad de conocimiento inmediato, con ciertas convicciones, intuiciones y deducciones que por hábito llegan a ser de la naturaleza de las intuiciones; le considera como mirando toda esta compleja escena de ideas y sensaciones, y encontrando en todas partes objetos que excitan inmediatamente en él simpatías que, por las necesidades de su naturaleza, van acompañadas por un rebose de disfrute.

A ese conocimiento que todos los hombres llevan consigo, y a esas simpatías en que, sin otra disciplina que nuestra vida diaria, estamos ajustados para recibir deleite, es a lo que el poeta dirige principalmente su atención...

... El poeta piensa y siente en el espíritu de las pasiones de los hombres. ¿Cómo, entonces, puede su lenguaje diferir en ningún grado sustancial del de todos los demás hombres que sienten con viveza y ven con claridad? Podría *demostrarse* que es imposible. Pero, suponiendo que ése no fuera el caso, al poeta se le podría permitir entonces usar un lenguaje peculiar al expresar sus sentimientos para su propia satisfacción, o la de personas como él mismo. Pero los poetas no escriben para poetas sólo, sino para los hombres...

He dicho que la poesía es el rebose espontáneo de sentimientos poderosos; toma su origen en la emoción recordada en tranquilidad: la emoción se contempla hasta que, por una especie de reacción, desaparece gradualmente la tranquilidad, y se produce gradualmente una emoción, emparentada con la que era antes el tema de contemplación, y llega a existir efectivamente en la mente. En ese estado de ánimo empieza generalmente la composición lograda, y en un estado de ánimo semejante a éste se lleva adelante; pero la emoción, de cualquier especie y en cualquier grado, por varias causas está cualificada por varios placeres, de modo que al describir cualquier pasión voluntariamente, la mente estará en conjunto en un estado de disfrute. [...] Ahora, la música del armonioso lenguaje métrico, la sensación de la dificultad superada, y la ciega asociación de placer que se ha recibido previamente de obras con rima y metro de la misma o análoga construcción, una percepción indistinta perpetuamente renovada de lenguaje estrechamente parecido al de la vida real, y, sin embargo, en la circunstancia de la métrica, difiriendo tan ampliamente de él, todas esas cosas, imperceptiblemente componen un complejo sentimiento de deleite, que es de la más importante utilidad para templar la dolorosa sensación que siempre se ha de encontrar mezclada con poderosas descripciones de las pasiones más profundas. [...] De dos descripciones, bien sea de pasiones, maneras o caracteres, cada una de ellas igualmente bien ejecutadas, la una en prosa y la otra en verso, el verso será leído cien veces mientras la prosa será leída una sola vez.

[«Imaginación» no es «fantasía»]

COLERIDGE, *de Biographia literaria*, IV, cap. XIII

La IMAGINACIÓN, entonces, la considero como primaria o secundaria. La IMAGINACIÓN primaria entiendo que es el Poder vivo y el Agente primario de toda Percepción humana, y como una repetición en la mente finita del acto eterno de la creación en el infinito Yo soy. La Imaginación secundaria la considero como un eco de la anterior, coexistiendo con la voluntad consciente, pero idéntica con la primaria en la *índole* de su actividad, y difiriendo sólo en *grado* y en el *modo* de su operación. Disuelve, difunde, disipa para re-crear; o, donde se hace imposible este proceso, se esfuerza sin embargo en todo caso por idealizar y unificar. Es esencialmente *vital*, igual que todos los objetos (*en cuanto* objetos) están esencialmente fijados y muertos.

La FANTASÍA, por el contrario, no tiene otros contrarios con que jugar, sino fijeza y cosas definidas. La Fantasía, en efecto, no es otra cosa que un modo de Memoria emancipada del orden del tiempo y el espacio; mientras que se mezcla con, y se modifica por ese fenómeno empírico de la voluntad que expresamos con la palabra SELECCIÓN. Pero igual que la memoria ordinaria, la Fantasía debe recibir todos sus materiales preparados por la ley de asociación...

[El poeta no es nadie]

KEATS, *A Benjamin Bailey* (22 nov. 1817)

... Ojalá estuviera yo tan seguro del final de todas tus molestias como de tu momentáneo arranque sobre la autenticidad de la Imaginación. No estoy seguro de nada tanto como de la santidad de los afectos del Corazón y la verdad de la Imaginación — Lo que capta la imaginación como Belleza debe ser verdad — tanto si existía antes como si no — pues tengo la misma Idea de todas nuestras Pasiones como del amor [;] son todas en su sublimidad, creativas de Belleza esencial — En una palabra, puedes conocer mi Especulación favorita por mi primer Libro y la pequeña canción que mandé en mi última — [*Sorrow, Tristeza, de Endymion*] que es una representación, desde la fantasía, del probable modo de operar en estos Asuntos — La Imaginación puede compararse al sueño de Adán [*Paraíso Perdido* VIII, 452-90]; — despertó y lo encontró que era verdad...

A George y Thomas Keats (21 o 27 dic. 1817)

... la excelencia de todo Arte es su intensidad, capaz de hacer evaporarse todo lo desagradable, por estar en íntima relación con la Belleza y la Verdad — Examinad Rey Lear y lo encontraréis esto ejemplificado por todas partes...

... Varias cosas se ensamblaron en mi mente y de repente me impresionó cuál es la cualidad que fue a formar un Hombre de Logro, especialmente en Literatura, y que Shakespeare poseyó tan enormemente —quiero decir la *Capacidad Negativa*, que es cuando el hombre es capaz de estar en incertidumbres, misterios, dudas, sin intentar irritablemente echar mano de hechos y razones— — Coleridge, por ejemplo, dejaría escapar una hermosa verosimilitud captada del *Penetralium* del misterio, por ser incapaz de quedarse contento con medio conocimiento. Esto, perseguido a través de Volúmenes, quizá no nos llevaría más allá de esto: en un gran Poeta el sentido de la Belleza supera toda otra consideración, o mejor dicho borra toda consideración...

A Richard Woodhouse (27 oct. 1818)

... En cuanto al propio Carácter poético (quiero decir, esa especie de la que soy Miembro, si soy algo; esa especie que se distingue de lo sublime wordsworthiano o egoísta; que es una cosa *per se* y se sostiene sola) no es él mismo — no tiene identidad — lo es todo y no es nada — No tiene carácter — disfruta luz y sombra; vive con «gusto», sea eso malo o bueno, alto o bajo, rico o pobre, bajo o elevado — Tiene tanto placer en concebir un Iago como una Imogen [de *Othello*]. Lo que desagrada al virtuoso filósofo, deleita al camaleónico Poeta. No hace más daño con su saboreo del lado oscuro de las cosas que con su gusto por el lado claro: porque ambas cosas terminan en especulación. Un Poeta es la cosa menos poética de cuanto existe, porque no tiene identidad — está continuamente sustituyendo [o dando forma] — y llenando algún otro Cuerpo — El Sol, la Luna, el Mar y los Hombres y Mujeres, que son criaturas de impulso, son poéticos y tienen en ellos un atributo inalterable—el poeta no tiene ninguno; no tiene identidad — es ciertamente la menos poética de todas las Criaturas de Dios. Entonces, si no tiene yo, y si yo soy Poeta, ¿qué tiene de extraño que dijera que no quería escribir más? ¿No podría yo en ese mismo instante haber estado cogitando sobre los Caracteres de Saturno y Ops? Es cosa desgraciada confesarlo; pero es un hecho que ni una palabra que pronuncie puede tomarse por garantizada como una opinión que proceda de una naturaleza idéntica — ¿cómo puede, si no tengo naturaleza? Cuando estoy en un cuarto con Gente, si alguna vez estoy libre de especular sobre creaciones de mi propio cerebro, entonces mi Yo no se mete en casa de mi Yo: sino que la identidad de cada uno de los que están en el cuarto empieza a presionarme tanto, que en muy poco tiempo estoy aniquilado — no sólo entre Hombres, sería lo mismo en un cuarto de juego de niños; no sé si me hago entender del todo: espero que bastante como para que veas que no hay que fiarse de lo que dije aquel día...

... Ahora quizá no estoy hablando desde mí mismo, sino desde algún personaje en cuya alma vivo ahora. Sin embargo, estoy seguro de que la siguiente frase es desde mí mismo. Siento en el más alto grado tu preocupación, buena opinión y amistosidad, y soy muy sinceramente tuyo

John Keats

POSROMANTICISMO Y REALISMO

Schopenhauer: el arte como consuelo.

Kierkegaard: lo estético como falta de compromiso

La obra fundamental de Arthur Schopenhauer (1778-1860), *El mundo como voluntad y representación* (1818), alcanzó su plena fama y resonancia a raíz de la segunda, *Parerga y Paralipómena* (1851), es decir, en otro clima, intelectualmente desencantado, pero socialmente estable, tras el fracaso de las agitaciones de 1848. Entonces, la burguesía dinámica y próspera encontró muy oportuno adornarse con ese escepticismo pesimista, en cuanto a las creencias últimas, sin perder por ello energía en su actividad. En el pensamiento schopenhaueriano, lo estético aparece a modo de alto consuelo entre un negro vacío desesperanzado. Utilizando, con cierta arbitrariedad metafórica, un término de Kant, Schopenhauer afirma que la «cosa en sí» universal, lo *nouménico* incognoscible en el ser, es una tenebrosa e inexorable Voluntad —el dinámico Dios hegeliano ahora parece haberse vuelto ciego, pero implacable, con más de demonio que de dios—, que sólo se hace conciencia en el hombre. Ante la inteligencia de éste, en efecto, esa oscura voluntad cósmica aparece como «representación»; esfera en la cual se establecen el sujeto y el objeto, las categorías de tiempo, espacio, causa, etc. En la inteligencia humana, esa subida del ser universal se hace consciente de la vanidad general y de la especial miseria del hombre, sintiendo un dolor metafísico que sólo puede curarse dignamente con el *nirvana* indio, con la *noluntad* —que diría Unamuno—, pero sin que sea decoroso el suicidio. Sin embargo, en medio de tanta tiniebla, hay algo relativamente positivo: ese algo incognoscible del universo produce una cadena de «ideas» que aparecen como especies concretas e inmutables en el mundo. La inteligencia, en la desinteresada contemplación estética, capta tales ideas, en que se objetiva la Voluntad: «el arte es la clave de esa objetivación, la cámara oscura que muestra los objetos con más pureza y permite dominarlos y abarcarlos mejor: el espectáculo dentro del mismo espectáculo, como en *Hamlet*...». El genio es la capacidad de absorberse del todo en esa contemplación, pero hay algo aún mejor: lo «sublime» —el término suena a Kant— que es la ruptura deliberada y violenta con la Voluntad misma, por parte de nuestra mente, reivindicando para nosotros la dignidad de ser la condición de todo el espectáculo universal.

Schopenhauer establece grados en lo estético, según las artes, en elevación desde la arquitectura —que, en el límite inferior, opera con la materia inorgánica, aunque tiene cierta posibilidad más elevada en la curiosa hipótesis de la «arquitectura hidráulica»—, pasando por la jardinería, la pintura de paisaje, la escultura, la pintura de retrato, hasta subir a la literatura, dentro de la cual, claro está, la tragedia es lo que mejor expresa el mundo y el destino humano, llamado a la nada. (Schopenhauer, gran lector de Gracián,

cita también a Calderón: *porque el delito mayor — del hombre es haber nacido.*) Por encima de todo, ya no como un arte más, sino como revelación de lo *nouménico* del mundo, está la música —tómese preferentemente en su forma wagneriana—: el mundo que se nos presenta, igual podría verse como encarnación y objetivación de la música que de la «Voluntad». (Schopenhauer, en sus gustos, si bien propende al wagnerismo, es, por lo demás, clasicista y antirromántico.)

Uno de los pocos admiradores que tuvo Schopenhauer antes de su segundo libro fue el danés Søren Kierkegaard —a su vez desconocido hasta comienzos del siglo XX—: en parte, por compartir su oposición contra Hegel —con más rigor que el propio Schopenhauer—; más profundamente, por el gran acierto literario de éste en su corrosiva crítica de ideas y costumbres. Pero Kierkegaard, a través de su juego de seudónimos y de sus brillantes equívocos, aparentemente de signo sólo individualista, quería ser un cristiano radical. Y para él, lo «estético» es el nivel del disfrute sin compromiso, lo «romántico» en el sentido donjuanesco y fáustico; por encima de él está el nivel de lo «ético», con su dilema de elegir y renunciar; por encima aún, queda lo «religioso», que, especialmente en lo que él llama «religioso B», implica el sacrificio de todas las categorías racionales y morales para dar el «salto» a lo desconocido, a un Dios «otro» y sin límites, de implacable exigencia amorosa. (Cierto es que esa desvaloración de lo estético se hace en una obra de calidad literaria excepcional.)

Volviendo al ámbito alemán, a lo largo del siglo XIX van apareciendo en él diversos autores de importantes y detalladas obras de estética que, sin tener importancia suficiente en la historia de la filosofía, se desarrollan en pleno nivel filosófico —autores como Schasler, E. Hartmann, Vischer...—. Hoy día, sin embargo, sólo se les recuerda como curiosidades, y apenas se les lee. En cambio, recientemente se ha reeditado a un autor como Hanslick, que, para su época, fue más bien un crítico antiwagneriano, sin pretensiones de generalizar en lo estético más allá del alcance de lo musical. También por su condición de vienés, precursor de tantas inmediatas tendencias intelectuales de su ciudad, se le recuerda por su protesta contra la interpretación romántica de la música como expresión de sentimientos, tomándola como forma y contemplación pura de estructuras sonoras. Por eso, él servirá de enlace con posteriores desarrollos.

Estética en París: Taine. El magisterio de E. A. Poe para una literatura consciente: Flaubert, Baudelaire

En el ambiente posromántico francés, por lo que toca a la conciencia estética, hay, en principio, una dualidad entre idealismo y naturalismo, que quedará desbordada y superada por lo que suele llamarse *l'art pour l'art*. En el primer aspecto está, por ejemplo, Victor Cousin (*Du Vrai, du Beau, du Bien*, 1837), que encabeza toda una

escuela algo influida por el idealismo alemán; o H. F. R. Lamennais, más importante en la historia religiosa, pero que en su *De l'art et du beau* (1841) también aporta una contribución a la teoría estética de sentido espiritualista y sublimador. En la acera de enfrente, aparte de las protestas antiartísticas de algún crítico truculentamente radical de la sociedad, como Proudhon, destaca Hyppolite Taine (1828-1893), quien pretende considerar el arte desde el punto de vista del método experimental propio de la ciencia, como en una suerte de investigación botánica que señale los medios ambientes, la geografía, el clima —también la «temperatura moral»—, para una explicación determinista. Conviene señalar que, en cambio, Marx, quien reside una decisiva temporada en París antes de trasladarse definitivamente a Londres, no ve que haya una conexión muy clara entre la calidad de la creación literaria y la elevación del nivel económico en cada cultura: más aún, precisamente las creaciones de épocas más pobres y atrasadas pueden tener en tiempos modernos un encanto especial al ser vistas como testimonios de épocas más ingenuas y enterizas. Su gran discípulo Engels señalaría cómo las opiniones políticas de un escritor —Balzac— pueden estar en contradicción con el valor de su crítica social, con lo que salva la enriquecedora ambigüedad de la literatura a la vez que defiende su valor de documento y análisis.

En un orden puramente teórico, aquel idealismo y aquel naturalismo no alcanzan gran importancia, y J. M. Guyau pudo ofrecer fácilmente una síntesis de ambas tendencias: la cuestión se hace más compleja e interesante en manos de los propios creadores, sobre todo los literarios, pues el llamado «arte por el arte» no se limita a soñar mundos de fantasía, sino que incluye también la posibilidad de un realismo incluso cruel. Los dos mayores creadores en el período de entrada a la segunda mitad del siglo —en poesía, Baudelaire; en novela, Flaubert— tienen también una nítida conciencia crítica, que les hace doblemente maestros de la literatura posterior, aparte de que Baudelaire, en sus *Salons*, sea el mejor crítico de arte de su siglo y el primer teórico de lo «moderno». Pero conviene recordar también aquí a alguien que, siendo norteamericano, tendría su máximo impacto precisamente gracias a su traductor Baudelaire: Edgar Allan Poe (1809-1849), y no sólo por sus relatos y poemas, sino por el ensayo *Filosofía de la composición* en que expone —sin duda, como mentirosa ocurrencia *a posteriori*— que su poema *El cuervo* es el resultado de una deducción lógica a partir del reconocimiento en abstracto de cuáles podrían ser los elementos y las formas más adecuados para lograr un efecto emotivo en el lector. Aquí, pues, está la clave intelectualista y consciente de todo este ambiente estético, en medio de sus aparentes paradojas: por un lado, parece que los escritores y artistas quieren volver la espalda a este bajo mundo y encerrarse en la «torre de marfil», viviendo al revés —*à rebours*, es el título de la arquetípica novela de Huysmans— de lo normal («en cuanto a vivir», dice un personaje de una narración de Villiers de l'Isle Adam, «eso pueden hacerlo nuestros criados por nosotros»); pero, por otro lado, en ello mismo hay un deseo de dar «una bofetada al gusto del público», una protesta contra el estado social de las cosas. Baudelaire dijo: «en estos tiempos, hay

que ser *dandy* o socialista»; este fracasado partidario de las revueltas de 1848 se refugió en la «poesía maldita» quizá en parte para consolarse de su incapacidad revolucionaria. Y él como nadie mostraba también cómo el satanismo y la ostentación en la inmoralidad eran una rebelión contra la moral burguesa que, paradójicamente, implicaba una conciencia del pecado y un profundo anhelo de trascendencia. El mismo Zola, poco dotado para los vuelos teóricos y empeñado en hacer una novelística científica, encontraría el mejor sentido para su vida en la militancia política a favor de Dreyfus. Quizá nadie como Flaubert se dio cuenta de la desgarrada situación del artista en esa situación: «estamos hechos para decirlo, no para tenerlo», dijo, refiriéndose al mundo y a la vida. Y no era sólo una retirada a la contemplación, sino una renuncia a la propia personalidad: el «método Flaubert» incluía tomar notas minuciosas sobre la realidad y ofrecer el relato como si no existiera narrador, de modo directo e impersonal —después se podría llamar «cinematográfico» a este método—. La individualidad del autor no debería dejarse ver, y, sin embargo, se expresa mejor de este modo que con el exhibicionismo propiamente romántico. Flaubert soñaba obtener mundos de belleza y sentimiento, y practicó sólo el realismo como un duro ejercicio al aceptar la tarea de escribir alguna novela sobre un hecho real —y prosaico—, tarea propuesta por sus amigos para que no se evadiera demasiado a la fantasía, produciendo su *Madame Bovary*, a modo de quien cumple un deber o una penitencia.

Esta posición estética supone, en el artista, una consciencia incluso excesiva de los medios, formas y motivos que puede usar en su renovación creativa: por ejemplo, Baudelaire, en su soneto *Correspondencias*, habla de la conexión —sinestesia, dicen en psicología— entre los diferentes sentidos, que, de ese modo, dejan entrever su más honda conexión final, en referencia al misterioso centro y origen del universo. Es difícil decir si esta fase de la evolución de la mente estética es el extremo del romanticismo o más bien su superación —y probablemente no tiene sentido plantear semejante dilema alternativo—: la diferencia está seguramente en la exacerbación en la claridad con que se perciben las contradicciones, y, sobre todo, en la hiperestesia en cuanto a los efectos formales posibles, y a la ilimitada capacidad para encontrar otros nuevos. La exigencia técnica y el virtuosismo refinado sirven para sorprender —*épater le bourgeois*—, no sólo con una actitud moral agresiva, sino con un estilo incomprensible para el «filisteo». El escándalo empieza ahora por ser formal; pero los escandalizados, aun sin comprender bien el contenido, se dan cuenta inmediatamente de que ahí debe haber una posición ante la vida que choca en todo con la de ellos; piénsese en el clamor levantado ante la primera exposición de pintura impresionista, que hoy nos parece tan amable y decorativa.

Y no falta, en otro clima y otra sociedad, quien cierre el círculo, renegando de lo estético en su posible conflicto con lo ético: el gran Tolstoi, en la cumbre ya de su magisterio literario, publica uno de los más graves ataques existentes contra el arte, acusándolo de frivolidad y aun de inmoralidad. La novela, dice, sólo puede tener valor

por sus efectos edificantes; y es curioso que sea el autor de *Guerra y paz* quien así acusa el arte a cuya cumbre había llegado; no sin deteriorar también su propio estilo en su tarea de propagandista moral, como en *Resurrección*.

Inglaterra: artesanía gótica contra fealdad maquinista, como paradójica preparación del diseño moderno

En ámbito inglés, la estética de esa época sigue un camino peculiar, quizá por plantearse menos en lo literario y más en lo artístico: ahí se da la típica paradoja de la historia de las ideas; de que ciertos autores que, inicialmente, pueden parecer pasadistas y aun reaccionarios, acaben por revelarse como preparadores de nuevas tendencias imprevistas. Nos referimos a una corriente de protesta contra la nueva situación industrialista que, a efectos generales, tiene sus principales nombres en Carlyle y John Ruskin (1809-1882): nos centramos en éste. A lo largo de varias décadas y de muchos libros, este vehemente autor clama contra la artificialidad y la fealdad del nuevo mundo tecnologizado, exaltando en cambio la belleza de la Naturaleza, cuyas formas vivas son lo más hermoso que cabe contemplar. Como consecuencia, Ruskin revisa la valoración entonces vigente de la historia del arte, denigrando la creciente desnaturalización de éste a partir del Renacimiento, y ensalzando en cambio la Edad Media, y en especial el gótico, como sistema de formas más vivas y legítimas, e incluso más honradas por mejor atendidas a las necesidades de la existencia humana. El arte medieval, para él, estaba más cerca de la «línea de la Naturaleza», en que situaba el secreto del arte. A primera vista, esto no es más que un salto atrás, por muy cargado de razón que esté en su crítica de la bastardía de un mundo de formas que, ya corrompidas desde el Renacimiento, se acaban de echar a perder con el modo de producción industrial. Sin embargo, Ruskin preparó el camino para que se comprendiera por dónde había de ir un auténtico arte de la época industrial: eso lo haría, todavía con no pocas ambigüedades, William Morris (1834-1896). Éste, partiendo de la protesta de Ruskin contra la fealdad de la industrialización y contra el sentido propagandístico del arte desde el Renacimiento, llegó a preparar, sin imaginarlo, las bases del funcionalismo. Como su maestro, contrapone la transparencia y la honradez de las formas medievales a la creciente bastardía de las formas modernas, regidas por la intención de aparentar mayor poder económico del que se tiene, o de ostentar el que se tiene. La aparición del modo industrial de producción introduce un nuevo nivel de fealdad, porque ahora la forma de los objetos no responde en absoluto al proceso de su manufactura, sino que trata de ocultarlo, revistiéndose de otras formas tomadas de épocas pasadas, para dar un tono elegante y culto, así como para tapar la sencillez del uso y la evidencia de la vida humana, considerada ésta como una vergüenza a ocultar. La sociedad tecnológica hace que el mundo creado por el hombre se vuelva una mascarada: Morris hace notar cómo en la Edad Media incluso todos los objetos de

uso eran bellos por atenerse a su finalidad y al modo de producción de la mano. Entonces, propugna un retorno a la sencillez de la artesanía, y él mismo trabaja en tipografía, en producción de tejidos estampados para paredes, en invención de muebles y vidrieras... Pero sus obras poéticas, por él impresas con tipos y ornamentaciones a la antigua, evidenciaban con especial claridad el error de ese salto atrás a lo medieval, llamado al fracaso porque, paradójicamente, las presuntas producciones de arte sencillo y pobre resultaban muy caras, y sólo cabían en ambientes sofisticados. La crítica de la situación sí había sido acertada, y Morris incluso entrevió sus implicaciones políticas, en sus conferencias sobre «arte y socialismo» —contra el «comercialismo», como llamaba él al capitalismo—, aunque sin pasar de cierto utopismo reformista: faltaba el paso decisivo, es decir, lanzarse a explorar el nuevo sentido de las formas posibles dentro del modo industrial de producción, una auténtica estética de la época. maquinista. Pero William Morris, aunque no llegó a ello, lo postuló con su crítica y con su sentido de que la belleza sólo puede nacer de la legitimidad del trabajo —«la belleza es la expresión de la alegría del hombre en el trabajo»—: a los grandes renovadores del siglo XX les quedaría la parte positiva de buscar otro arte, enraizado en la vida humana, y por tanto derivado básicamente de la arquitectura y las «artes menores» de lo usuario, que partiera de la nueva situación industrial y tecnológica. De ahí la paradoja de que en el mundo de la arquitectura y el diseño de nuestra época se invoque como profeta a William Morris, cuyas creaciones como artista —y mucho más como escritor— fueron «pasadistas» y ornamentales.

Mientras tanto, también se da en Inglaterra la cuestión del esteticismo, pero lo que en Francia era ya chocante, lo resultaba más en la rígida gazmoñería victoriana: Oscar Wilde, como es sabido, fue a parar a la cárcel. Con todo, él también aportó algo británico al «arte por el arte»: un sentido del humor que contrasta con la gravedad de los franceses. «La Naturaleza imita al Arte», dice, por ejemplo, en una de sus famosas paradojas. Mientras, otros autores ingleses, como Walter Pater, trabajan en crear una nueva imaginación histórica acorde con la sensibilidad esteticista.

[El arte, alivio entre la tiniebla]

SCHOPENHAUER, *El mundo como voluntad y representación*, Tercer libro, § 38. Aguilar, s.a. Traducción: Andrés Ovejero.

Todo querer nace de una necesidad, por consiguiente, de una carencia, y, por lo tanto, de un sufrimiento...

... Ningún objeto de la voluntad puede dar lugar a una satisfacción duradera, sino que se parece a la limosna que se arroja al mendigo y que sólo sirve para prolongar sus tormentos...

Pero cuando una circunstancia exterior o nuestro mismo estado de ánimo nos arranca de improviso al torrente sin fin de la voluntad y emancipa nuestro conocimiento de la esclavitud del deseo, la atención ya no se dirige a los motivos de la voluntad, sino que concibe las cosas libres de sus relaciones con el querer, por consiguiente, de un modo desinteresado, sin subjetividad, de una manera puramente objetiva, entregándose a ellas plenamente, en cuanto son puras representaciones y no meros motivos; entonces la tranquilidad, buscada antes por el camino del querer y siempre huidiza, aparece por primera vez y nos colma de dicha. Surge entonces aquel estado libre de dolores que Epicuro encarecía como el supremo bien, como el estado de los dioses, pues en aquel instante nos vemos libres del ruin acoso de la voluntad, celebramos el sábado de la voluntad y la rueda de Ixión cesa de dar vueltas.

... Este efecto sólo puede lograrse por la fuerza interior de una disposición artística. Pero aquella disposición de espíritu puramente objetiva es favorecida y estimulada exteriormente por la visión de objetos que nos predisponen a ella, por la exuberante hermosura de la Naturaleza, que nos invita a contemplarla y que se impone a nuestra observación. La naturaleza, con su hermosura, al aparecer de improviso a nuestros ojos, consigue arrancarnos, aun cuando no sea más que por un momento, a la subjetividad, a la esclavitud de la voluntad, transportándonos al estado de conocimiento puro...

... Esta beatitud de la contemplación desinteresada es también, por último, la que difunde ese encanto sobre las cosas pasadas y lejanas y nos las presenta, en virtud de una ilusión, revestidas de bellos colores. Pues al recordarnos los días pasados nos los presenta como objetos de la fantasía, y el sujeto de la voluntad, con sus insanas pasiones, desaparece; éstas son olvidadas, porque dejaron desde entonces lugar a otras diferentes. La contemplación objetiva obra en el recuerdo como obraría en las cosas pasadas si pudiéramos emanciparnos de la voluntad. De aquí proviene que cuando alguna contrariedad nos angustia recordemos escenas de nuestra vida pasada como un paraíso perdido que pasa ante nosotros. La fantasía evoca solamente lo objetivo, no lo

individual subjetivo, y nos imaginamos haber contemplado estas escenas entonces con tanto desinterés objetivo como ahora, sin parar mientes en que también entonces las relaciones de aquellos objetos con la voluntad nos atormentaron como nos atormentan las de los actuales...

[La música, revelación de la verdad]

SCHOPENHAUER, *Ibid.*, § 52

... La música constituye por sí sola capítulo aparte. En ella no encontramos la imitación o reproducción de una Idea de la esencia del mundo; pero es un arte tan grande y magnífico, obra tan poderosamente sobre el espíritu del hombre, repercute en él de manera tan potente y magnífica, que puede ser comparada a una lengua universal, cuya claridad y elocuencia supera en mucho a todos los idiomas de la tierra...

... Las Ideas (platónicas) constituyen la adecuada objetivación de la voluntad. Estimular el conocimiento de estas Ideas por la representación de las cosas singulares (pues no otra cosa es la obra de arte) es el fin de todas las otras artes. Esta estimulación sólo es posible por una variación en el sujeto que conoce. Por consiguiente, todas las artes sólo objetivan la voluntad de una manera mediata, a saber: por medio de las ideas; y como quiera que nuestro mundo no es más que la manifestación de las Ideas en la multiplicidad por medio del ingreso en el *principium individuationis* (única forma posible del conocimiento del individuo como tal), la música, que trasciende de las Ideas y es por completo independiente del mundo fenomenal y aun le ignora en absoluto, podría subsistir, en cierto modo, aun cuando el mundo no existiese; lo que no se puede afirmar de las demás artes. Por lo tanto, la música es una objetivación tan inmediata y una imagen tan acabada de la voluntad como el mundo mismo, y hasta podemos decir como lo son las Ideas, cuya varia manifestación constituye la universalidad de las cosas singulares. Por consiguiente, la música no es, en modo alguno, la copia de las Ideas, sino de la voluntad misma, cuya objetividad está constituida por las Ideas; por esto mismo, el efecto de la música es mucho más poderoso y penetrante que el de las otras artes, pues éstas sólo nos reproducen sombras, mientras que ella, esencias. Pero como lo que se objetiva en las Ideas y en la música es una misma voluntad, si bien de un modo distinto en cada una de ellas, entre la música y las Ideas debe existir, si no una semejanza directa, un paralelismo, alguna analogía cuya manifestación en la multiplicidad e imperfección es el mundo visible...

... El mundo visible todo entero no es más que la objetivación, el espejo de la voluntad, y acompaña a ésta para conducirla al conocimiento de sí misma, y lo que es más, aun a su posible salvación, como se verá en el libro siguiente; si, por otra parte, el mundo como representación, cuando se lo contempla aislado emancipándose de la

voluntad para monopolizar nuestra conciencia, es el aspecto consolador de la vida y lo único puro que hay en ella, tendremos que considerar el arte como la realización acabada de cuanto existe, porque nos proporciona en esencia lo mismo que el mundo visible, pero de un modo más concentrado y perfecto, con reflexión y elección deliberada de tal manera que podemos llamarle la flor de la vida, en la plena acepción de la palabra. Si el mundo como representación en su conjunto no es más que la voluntad haciéndose visible, el arte es esta misma visibilidad más clara todavía. Es la cámara oscura que muestra los objetos con mayor pureza y que nos permite abarcarlos de una ojeada; el teatro en el teatro, la escena en la escena, como en *Hamlet*.

El placer de lo bello, el consuelo que proporciona el arte, el entusiasmo del artista que le hace olvidar las penas de la vida; ese privilegio del genio que le indemniza de los dolores crecientes para él en proporción a la claridad de su conciencia; que le alienta en la triste soledad a que se ve condenado en medio de una muchedumbre heterogénea, depende de que, como ya demostraremos, la vida en sí, la voluntad y la existencia misma son un dolor perpetuo en parte despreciable, en parte espantoso; pero esta misma vida considerada como mera representación o reproducida por el arte se emancipa del dolor y constituye un espectáculo importante. Este lado del mundo que cae bajo el conocimiento puro y su reproducción por el arte, cualquiera que éste sea, es el elemento del artista. El espectáculo de la objetivación de la voluntad le cautiva, ante él permanece atónito sin cansarse de admirarlo ni de reproducirlo, y mientras esta contemplación dura, él mismo es el que hace el gasto de la representación, es decir, es esa misma voluntad que se objetiva y permanece en constante sufrimiento. Ese conocimiento puro, profundo y verdadero de la esencia del mundo se convierte en fin del artista...

[Lo estético y su falta de seriedad cristiana]

KIERKEGAARD, del *Diario*

La razón por la que no puedo decir de verdad que disfrute positivamente de la *Naturaleza* es que no me doy cuenta bien de *qué* es de lo que disfruto. Una obra de arte, en cambio, la puedo comprender. Si cabe decirlo así, puedo encontrar el punto arquimédico, y tan pronto como lo he encontrado, todo está claro para mí. Entonces soy capaz de seguir esa única idea principal y ver cómo todos los detalles sirven para iluminarla. Veo la entera individualidad del autor como si fuera el lago en que se refleja todo detalle. El espíritu del autor resulta emparentado con el mío; probablemente, él muy superior a mí, estoy seguro, pero tan limitado como yo. Las obras de la Divinidad son demasiado grandes para mí; me pierdo en los detalles. Ésa es la razón, también, por la que las exclamaciones de la gente al observar la Naturaleza: «Es delicioso», «es tremendo», etc., son tan frívolas. Son todas demasiado antropomórficas; se acaban en lo

externo; son incapaces de expresar interioridad, profundidad. En ese sentido, también me parece muy notable que los grandes genios entre los poetas (tales como Ossian y Homero) se representen como ciegos. Claro, no me importa si efectivamente eran ciegos o no. Sólo me importa el hecho de que la gente haya imaginado que eran ciegos, pues eso parecería indicar que lo que veían cuando cantaban la belleza de la Naturaleza, no se veía con los ojos exteriores, sino que se les revelaba a su intuición interior...

[11 sept. 1834]

En definitiva, todo está patas arriba. No se escribe nada para que nadie aprenda nada de ello —no permita Dios tal grosería: ¡el público lector lo sabe todo!—. No es el lector quien necesita al autor (como el enfermo necesita al médico); no, es el autor quien necesita al lector. En resumen, un autor es un hombre que está en apuros financieros, y por eso escribe, y eso significa presentarse a un examen en que juzga el público lector, que lo sabe todo. Una persona que escribe pero no gana dinero, no es un autor; por eso los que escriben anuncios y los publican en periódicos no se llaman autores, porque pagan dinero. Es lo mismo en arte. Un actor no es la persona que, iniciada en los secretos del arte de la ilusión, trata de engañar al público con una sutil técnica. No, por Dios, pues el público puede representar comedias por sí mismo. No es el público el que necesita al actor, sino el actor el que necesita al público. Un actor es un hombre que está en apuros financieros, y cuando actúa, se presenta a examen.

[Sin fecha, 1846]

Todo fenómeno natural *calma*, y tanto más cuanto más tiempo se lo mira o se lo escucha. Toda producción de arte causa impaciencia. La regla para los fuegos artificiales vendrá a ser en definitiva que tienen que quemarse en cinco minutos —cuanto más de prisa, mejor—. Pero el murmullo del viento, el canto alternante de las olas, el suspirar de la hierba, etc., mejoran a cada cinco minutos cuando se escuchan.

[Sin fecha, 1846]

... La tarea más difícil es ésta: pasar de «poeta» a cristiano; pues el poeta se aferra a este mundo aunque sufra en él. Un poeta puede aguantar mucho en este aspecto. Lo único que no puede hacer es soltarse del mundo como requiere el cristianismo. El poeta puede llegar a ser cada vez más desgraciado, pero, mediante la imaginación, continúa relacionándose con el mundo, la renuncia real no la logra nunca.

Ay, en muchos aspectos es como si esto se escribiera sobre mí. Pero quizá quede todavía en mí bastante de lo mejor, en cuanto que, al menos, me he atrevido a aventurarme lo bastante lejos como para que la Providencia pueda apoderarse de mí.

[Sin fecha, 1849]

No es poético vivir como los lirios y los pájaros (qué estúpido, por parte del filisteísmo burgués, reprochar al «poeta» que supuestamente haga eso en vez de tener un empleo); no, es sencillamente el modo verdadero. Pero la tragedia es que el «poeta» no lo hace: sólo lo hace el apóstol. El modo poético es ganarse la vida de un modo o de otro y luego predicar, hablar, poetizar sobre el vivir como los lirios y los pájaros o como el apóstol.

La objeción del filisteísmo burgués contra el modo poético podría tener una especie de aparente justificación sólo hasta cierto punto, esto es, en la medida en que el modo poético fuera pura evasividad. Pues el modo apostólico es vivir como los pájaros y los lirios en cuanto a ganarse la vida — y además estar lleno del pensamiento de lo Eterno, trabajando para metas eternas.

[Sin fecha, 1849]

[Cómo se construye «a priori» un poema]

E. A. POE, *La filosofía de la composición* (1845?)

Charles Dickens, en una carta que tengo ahora delante, aludiendo a un examen que hice una vez del mecanismo de *Barnaby Rudge*, dice: «Por cierto, ¿se da usted cuenta de que Godwin escribió su *Caleb Williams* hacia atrás?» ... Nada está tan claro como que todo argumento digno de ese nombre debe elaborarse hasta su desenlace antes de intentar nada con la pluma. Sólo con el desenlace constantemente a la vista es como podemos dar a un argumento su indispensable aire de coherencia, o causación, haciendo que sus incidentes y especialmente el tono en todos los puntos, se orienten al desarrollo de la intención.

... Prefiero comenzar con la consideración de un *efecto*. Sin perder nunca de vista la originalidad [...] me digo a mí mismo, en primer lugar: «De los innumerables efectos, o impresiones de que es susceptible el corazón, el intelecto o (más en general) el alma, ¿cuál elegiré en la ocasión presente?» Habiendo elegido un efecto, en primer lugar, novedoso, y en segundo lugar, vívido, considero si se puede lograr mejor por el incidente o por el tono —si por incidentes ordinarios y tono peculiar, o viceversa, o por la peculiaridad tanto del incidente como del tono—, mirando después a mi alrededor (o más bien dentro de mí) en busca de tales combinaciones de acontecimientos, o tal tono, que me ayuden mejor a la construcción del efecto.

... Elijo «El Cuervo» como la más generalmente conocida. Mi intención es hacer manifiesto que ningún punto en su composición se puede remitir ni al azar ni a la intuición — que la obra avanzó, paso a paso, hasta su completamiento con la precisión y la rígida coherencia de un problema matemático.

Dejemos aparte, como irrelevante para el poema, *per se*, la circunstancia —o digamos la necesidad— que, en primer lugar, dio origen a la intención de componer *un* poema que encajara a la vez con el gusto popular y el gusto crítico.

Comenzamos, pues, con esa intención.

La consideración inicial fue la de la extensión. Si una obra literaria es demasiado larga para leerse de una sentada, debemos contentarnos con prescindir del efecto, inmensamente importante, que se deriva de la unidad de impresión, pues, si se requieren dos sentadas, los asuntos del mundo interfieren y en seguida se destruye todo lo que parezca totalidad...

... Mi siguiente pensamiento se refirió a la elección de una impresión, o efecto, que transmitir: y aquí puedo observar que, a través de toda la construcción, mantuve firmemente ante mi vista la intención de hacer que mi obra fuera *universalmente* apreciable ... El placer que es a la vez el más intenso, el más elevador y el más puro creo yo, se encuentra en la contemplación de lo bello. En efecto, cuando se habla de Belleza se quiere decir, exactamente, no una cualidad, como se supone, sino un efecto — se alude, en resumen, sólo a esa intensa y pura elevación de *alma* —no de intelecto o de corazón— que he comentado, y que se experimenta a consecuencia de contemplar «lo bello». Ahora bien, yo designo la Belleza como la provincia del poema, meramente porque es una obvia regla del Arte que los efectos deben hacerse surgir de causas directas — que los objetivos deben alcanzarse por los medios mejor adaptados a su logro...

Considerando, pues, la Belleza como mi provincia, mi siguiente cuestión se refirió al *tono* de su más alta manifestación — y toda experiencia ha mostrado que este tono es de *tristeza*. La belleza, de cualquier especie, en su supremo desarrollo, excita al alma sensitiva a las lágrimas. La melancolía es así el más legítimo de todos los tonos poéticos.

... Pensando cuidadosamente sobre todos los efectos artísticos usuales [...] no dejé de percibir inmediatamente que ninguno se había empleado universalmente tanto como el del *estribillo*...

... Estando así determinado el sonido del *estribillo*, se hizo necesario elegir una palabra que incorporara ese sonido, y al mismo tiempo que estuviera lo más a tono posible con esa melancolía que yo había predeterminado como tono del poema. En tal búsqueda habría sido absolutamente imposible pasar por alto la palabra *nevermore* (nunca más). De hecho, fue la primera que se ofreció.

El siguiente *desideratum* era un pretexto para el uso continuo de esa palabra única *nevermore*. Al observar la dificultad que encontré en seguida para inventar una razón suficientemente plausible para su continua repetición, no dejé de percibir que esta dificultad procedía solamente de la presuposición de que la palabra fuera pronunciada así de modo continuo o monótono por un ser *humano* — en suma, no dejé de percibir que la dificultad residía en reconciliar esa monotonía con el ejercicio de la razón por parte de la criatura que repetía la palabra. Ahí, pues, surgió inmediatamente la idea de una criatura

no-racional capaz de lenguaje; y, muy naturalmente, se presentó un loro, como primer caso, pero en seguida fue desplazado por un cuervo, como igualmente capaz de lenguaje e infinitamente más de acuerdo con el *tono* pretendido...

He llegado ya hasta la concepción de un cuervo —el pájaro de mal agüero— repitiendo monótonamente la palabra única, *nevermore*, al final de cada estrofa en un poema de tono melancólico, y con una longitud de unos cien versos. Ahora, sin perder nunca de vista el objetivo del carácter *supremo*, o la perfección, en todos los puntos, me pregunté: «De todos los temas melancólicos, ¿cuál, según la comprensión *universal* de la humanidad, es el más melancólico?» «La muerte», fue la respuesta obvia. «¿Y cuándo», dije, «es más poético este el más melancólico de los temas?» Por lo que ya he explicado con cierta extensión, la respuesta era aquí también obvia: «Cuando se une más estrechamente a la *Belleza*: la muerte, pues, de una mujer bella es, indiscutiblemente, el tema más poético del mundo — y está igualmente por encima de toda duda que los labios más apropiados para tal tema son los del enamorado que la ha perdido.»...

[La universalidad del gusto]

BAUDELAIRE, *Exposición Universal 1855. Bellas Artes*

... ¿Qué haría, qué diría un Winckelmann moderno [...] frente a un producto chino, producto extraño, bizarro, contorsionado en la forma, intenso en su color y algunas veces delicado hasta el desvanecimiento? Con todo, es una muestra de la belleza universal; pero hace falta, para que se comprenda, que el crítico, el espectador opere en sí mismo una transformación que tiene algo de misterio, y que, por un fenómeno de la voluntad actuando sobre la imaginación, aprenda por sí mismo a participar en el medio que ha dado nacimiento a esta floración insólita. Pocos hombres tienen, por completo, esta gracia divina del cosmopolitismo; pero todos pueden adquirirlo en grados diversos...

[Extrañeza en lo bello: mitad eterno, mitad moderno]

BAUDELAIRE, *Ibid.*

Lo Bello siempre es extraño. No quiero decir que sea voluntario, fríamente extraño, pues en ese caso sería un monstruo salido de los carriles de la vida. Digo que contiene siempre un poco de extrañeza, de extrañeza ingenua, no querida, inconsciente, y que esa extrañeza es lo que le hace ser particularmente lo Bello. Es su matrícula, su característica. ¡Volved del revés la proposición y tratad de concebir una *belleza banal*!...

[*El pintor de la vida moderna*] ... He aquí una hermosa ocasión, en verdad, para establecer una teoría racional e histórica de lo bello, en oposición con la teoría de lo bello único y absoluto; para mostrar que lo bello es siempre, inevitablemente, de una composición doble, aunque la impresión que produce sea una; pues la dificultad de discernir los elementos variables de lo bello en la unidad de la impresión no debilita en nada la necesidad de la variedad en su composición. Lo bello está hecho de un elemento eterno, invariable, cuya cantidad es excesivamente difícil de determinar, y de un elemento relativo, circunstancial, que será, si se quiere, alternativamente o todo junto, la época, la moda, la moral, la pasión. Sin este segundo elemento, que es como el envoltorio divertido, titilante, aperitivo, del divino pastel, el primer elemento sería indigerible, inapreciable, no adaptado y apropiado a la naturaleza humana. Desafío a que se descubra una muestra cualquiera de belleza que no contenga estos dos elementos.

Elijo, si se quiere, los dos escalones extremos de la historia. En el arte hierático, la dualidad se deja ver a la primera ojeada; la parte de belleza eterna no se manifiesta más que con el permiso y bajo la regla de la religión a que pertenece el artista. En la obra más frívola de un artista refinado perteneciente a una de esas épocas que calificamos demasiado vanidosamente de civilizadas, la dualidad se muestra igualmente; la porción eterna de belleza estará al mismo tiempo velada y expresada, si no por la moda, al menos por el temperamento particular del autor. La dualidad del arte es una consecuencia fatal de la dualidad del hombre. Considerad, si os parece bien, la parte eternamente subsistente como el alma del arte, y el elemento variable como su cuerpo. Por eso es por lo que Stendhal, espíritu impertinente, bromista, repugnante incluso, pero cuyas impertinencias provocan útilmente la meditación, se acercó a la verdad más que muchos otros, al decir que *lo Bello no es más que la promesa de la felicidad...*

IV. *La modernidad*

Así va, corre, busca. ¿Qué busca? Sin duda, este hombre, tal como lo he pintado, este solitario dotado de una imaginación activa, siempre viajando a través del *gran desierto de hombres*, tiene un objetivo más elevado que el de un puro paseante, un objetivo más general, diverso del placer fugitivo de la circunstancia. Busca ese algo que se nos permitirá llamar la *modernidad*; pues no se presenta mejor palabra para expresar la idea en cuestión. Se trata, para él, de desprender de la moda lo que ésta puede contener de poético en lo histórico, de sacar lo eterno de lo transitorio.... En una palabra, para que toda *modernidad* sea digna de llegar a ser antigüedad, hace falta que la belleza misteriosa que pone en ella involuntariamente la vida humana haya sido extraída de ella...

[Contra la inspiración]

BAUDELAIRE, *El arte romántico. Consejos a los jóvenes literatos: VI. Del trabajo diario y de la inspiración*

... La inspiración es decididamente la hermana del trabajo diario. Estos dos contrarios no se excluyen, como todos los contrarios que constituyen la Naturaleza. La inspiración obedece, como el hambre, como la digestión, como el sueño. Hay sin duda en el espíritu una especie de mecánica celeste, de que no hay que avergonzarse, sino sacar el partido más glorioso, como los médicos de la mecánica del cuerpo. Si se quiere vivir en una contemplación terca de la obra de mañana, el trabajo diario servirá a la inspiración, como una escritura legible sirve para iluminar el pensamiento, y como el pensamiento tranquilo y poderoso sirve para escribir legiblemente; pues el tiempo de las malas escrituras ha pasado.

[Por una literatura impersonal]

FLAUBERT, *Correspondencia*

A Louise Colet, 14-15 agosto 1846

Me preguntas si las pocas líneas que te he enviado han sido escritas para ti; ¿querías saber para quién, celosa? Para nadie, como todo lo que he escrito. Siempre me he prohibido poner nada de mí en mis obras, y sin embargo he puesto mucho. He tratado siempre de no empequeñecer el Arte en la satisfacción de una personalidad aislada. He escrito páginas muy tiernas sin amor, y páginas hirvientes sin ningún fuego en la sangre. He imaginado, he recordado y he combinado. Lo que has leído no es el recuerdo de nada en absoluto...

A la misma, 10 septiembre

¡Por qué dices sin cesar que me gusta el oropel, lo tornasolado, las lentejuelas! ¡Poeta de la forma! Ésa es la gran palabra ultrajante que los utilitarios lanzan a los verdaderos artistas. Para mí, mientras que, en una frase dada, no me hayan separado la forma del fondo, sostendré que ésas son dos palabras vacías de sentido. No hay bellos pensamientos sin bellas formas, y recíprocamente. La Belleza trasuda de la forma en el mundo del Arte, como en nuestro mundo propio de ella sale la tentación, el amor...

A la misma, 16 enero 1852

... *No sé cómo hay que hacer.* ¡Ah Dios mío! ¡Si yo escribiera el estilo cuya idea tengo, qué escritor sería!...

No hay temas bellos ni feos y casi se podría establecer como axioma, poniéndose en el punto de vista del Arte puro, que no hay ninguno, siendo el estilo por sí solo una manera absoluta de ver las cosas...

A la misma, 8 octubre 1852

... ¿Cuándo se hará historia como debe hacerse una novela, sin amor ni odio para ninguno de los personajes? ¿Cuándo se escribirán los hechos desde el punto de vista de una *broma superior*, es decir, como los ve el buen Dios desde lo alto?...

A la misma, 28-29 junio 1853

... Es tan fácil charlar sobre lo Bello. Pero para decir en estilo propio «cierra la puerta» o «tenía gana de dormir» hace falta más genio que para hacer todos los cursos de literatura del mundo. La crítica está en el último escalón de la literatura, como forma casi siempre, y como *valor moral*, incontestablemente...

A la misma, 29 noviembre 1853

... La *fealdad* en los temas burgueses debe reemplazar lo *trágico* que les es incompatible.

A la misma, 23-24 enero 1854

... Creo que hay algo por encima de todo eso, a saber: la aceptación irónica de la existencia y su refundición plástica y completa por el Arte. En cuanto a nosotros, *vivir no nos corresponde*; lo que hay que buscar, es no sufrir.

A Mlle. Leroyer de Chantepie, 18 mayo 1857

... La vida es una cosa tan horrible que el único medio de soportarla es evitarla. Y se la evita viviendo en el Arte, en la búsqueda incesante de lo Verdadero dado por lo Bello...

[La música como pura forma]

EDUARD HANSLICK, *Lo bello en música* (1.a ed. 1854, 5.a ed. 1876)

I. Por un lado se dice que la *finalidad* y el *objeto* de la música es excitar emociones, esto es, emociones placenteras; por otro lado, se dice que las emociones son la *materia temática* que las obras musicales han de ilustrar.

Ambas proposiciones se parecen en que son tan falsas la una como la otra...

(1) No hay *nexo causal* entre una composición musical y los sentimientos que pueda excitar, ya que éstos varían con nuestra experiencia e impresionabilidad...

El mérito *musical* de las muchas composiciones que una vez causaron una impresión tan profunda, y el disfrute estético que todavía producen su originalidad y su *belleza*, no se alteran en lo más mínimo por este efecto desemejante de los sentimientos en diferentes épocas.

II. (2) ... ¿Qué parte de los sentimientos, entonces, puede representar la música, si no es el tema tan implicado en ellos?

Sólo sus propiedades *dinámicas*. Puede reproducir el movimiento que acompaña la acción física según su impulso: velocidad, lentitud, fuerza, debilidad, intensidad creciente y decreciente. Pero el movimiento es sólo uno de los concomitantes del sentimiento, no el sentimiento mismo.

... Todo lo demás en la música que aparentemente represente estados de ánimo, es *simbólico*. Los sonidos, como los colores, están originalmente asociados en nuestras mentes con ciertos significados simbólicos, que producen sus efectos independientemente o anteriormente a cualquier designio de arte.

VII. En música, no se puede hacer distinción entre sustancia y forma, ya que no tiene forma independientemente de la sustancia... ¿Qué ha de llamarse entonces su *tema*? ¿El grupo de sonidos? Indudablemente; pero ya tienen una forma. Y ¿cuál es la *forma*? El grupo de sonidos, una vez más; pero aquí son una forma ya rellena.

[El progreso social no es progreso estético]

MARX, *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política*. Traducción: J. Arico, M. Murmis y P. Scaron. Siglo XXI, México, pp. 31-33.

El arte griego y la sociedad moderna

1) En lo concerniente al arte, ya se sabe que ciertas épocas de florecimiento artístico no están de ninguna manera en relación con el desarrollo general de la sociedad, ni, por consiguiente, con la base material, con el esqueleto, por así decirlo, de su organización. Por ejemplo, los griegos comparados con los modernos, o también Shakespeare. Respecto de ciertas formas del arte, la épica por ejemplo, se reconoce directamente que, una vez que hace su aparición la producción artística como tal, ellas no pueden producirse nunca en su forma clásica, en la forma que hace época mundialmente; se admite así que en la propia esfera del arte, algunas de sus creaciones insignes son posibles solamente en un estadio poco desarrollado del desarrollo artístico. Si esto es verdad en el caso de la relación entre los distintos géneros artísticos en el ámbito del propio arte, es menos sorprendente que lo mismo ocurra en la relación entre el dominio

total del arte y el desarrollo general de la sociedad. La dificultad consiste tan sólo en formular una concepción general de estas contradicciones. No bien se las especifica, resultan esclarecidas.

... Pero la dificultad no consiste en comprender que el arte griego y la epopeya estén ligados a ciertas formas del desarrollo social. La dificultad consiste en comprender que puedan aún proporcionarnos goces artísticos y valgan, en ciertos aspectos, como una norma y un modelo inalcanzables.

Un hombre no puede volver a ser niño sin volverse infantil. Pero ¿no disfruta acaso de la ingenuidad de la infancia, y no debe aspirar a reproducir, en un nivel más elevado, su verdad? ¿No revive en la naturaleza infantil el carácter propio de cada época en su verdad natural? ¿Por qué la infancia histórica de la humanidad, en el momento más bello de su desarrollo, no debería ejercer un encanto eterno, como una fase que no volverá jamás? Hay niños mal educados y niños precoces. Muchos pueblos antiguos pertenecen a esta categoría. Los griegos eran niños normales. El encanto que encontramos en su arte no está en contradicción con el débil desarrollo de la sociedad en la que maduró. Es más bien su resultado; en verdad está ligado indisolublemente al hecho de que las condiciones sociales inmaduras en que ese arte surgió, y que eran las únicas en que podía surgir, no pueden volver jamás.

[Literatura y capitalismo]

MARX, *Debates de la sexta Dieta Renana, por un renano*, en *Gaceta Renana*, mayo de 1842, MEGA, I, t. I, pp. 222-223.

El escritor, por cierto, debe tener la posibilidad de ganarse la vida para poder existir y escribir, pero en modo alguno debe existir y escribir para ganarse la vida.

... El escritor no considera en modo alguno su trabajo como un *medio*. Es un *fin en sí*; hasta tal punto no es un medio para él ni para los demás, que el escritor ofrenda en sacrificio la ofrenda *del trabajo* y cuando hace falta *su propia* existencia personal. A semejanza del predicador religioso —aunque en otro sentido—, se ajusta también a este principio: «obedecer más a Dios que a los hombres», a los hombres, entre los cuales también se encuentra él con sus humanas necesidades y aspiraciones.

La principalísima libertad de la prensa consiste en no ser un oficio. El escritor que degrada la prensa al nivel de un simple medio material, como castigo por esta no libertad interna, merece la no libertad externa: la censura; por lo demás, su existencia misma ya es para él un castigo.

Historia crítica de la teoría de la plusvalía, en *El Capital*, Ed. Cartago, Buenos Aires, 1956, t. IV, pp. 136-137.

El único trabajo productivo es el que produce capital. Pero las mercancías (o el dinero) no se convierten en capital más que cambiándose directamente por fuerza de trabajo, para ser sustituidas por una cantidad de trabajo mayor que aquella que encierran...

Un actor, incluso un clown, puede ser, por tanto, un obrero productivo si trabaja al servicio de un capitalista, de un patrón, y entrega a éste una cantidad mayor en trabajo de la que recibe de él en forma de salario. En cambio, el sastre que trabaja a domicilio por días, para reparar los pantalones del capitalista, no crea más que un valor de uso y no es, por tanto, más que un obrero improductivo. El trabajo del actor se cambia por capital, el del sastre por renta. El primero crea plusvalía, el segundo no hace más que consumir renta.

La distinción entre el trabajo productivo y el trabajo improductivo se establece aquí desde el punto de vista del capitalista exclusivamente, no desde el punto de vista del obrero. ... Un escritor es un obrero productivo, no porque produzca ideas, sino porque enriquece a su editor y es, por tanto, asalariado de un capitalista...

Cuando se trata de examinar la conexión entre la producción intelectual y la producción material hay que tener cuidado, ante todo, de no concebir ésta como una categoría general, sino bajo una forma histórica determinada y concreta. Así, por ejemplo, la producción intelectual que corresponde al tipo de producción capitalista es distinta de la que corresponde al tipo de producción medieval. Si no enfocamos la producción material bajo una forma histórica específica, jamás podremos alcanzar a discernir lo que hay de preciso en la producción intelectual correspondiente y en la correlación entre ambas.

Además, una forma determinada de producción material supone, en primer lugar, una determinada organización de la sociedad y, en segundo lugar, una relación determinada entre el hombre y la Naturaleza. El sistema político y las concepciones intelectuales imperantes dependen de estos dos puntos. Y también, por consiguiente, el tipo de su producción intelectual. ... Así se explica uno que la producción capitalista sea hostil a ciertas producciones de tipo artístico, tales como el arte y la poesía, etcétera.

ENGELS, *Carta a Margaret Harkness*, Londres, comienzos de abril de 1888.

... No me parece mal que no haya escrito una novela socialista por las buenas, una *Tendenzroman*, como la llamamos los alemanes, para glorificar las opiniones sociales y políticas de los autores. No es eso en absoluto lo que quiero decir. El realismo a que aludo puede surgir aun a pesar de las opiniones del autor. Permítame aludir a un ejemplo. Balzac, a quien considero un maestro de realismo mucho mayor que todos los Zolas *passés, présents et à venir*; en *La Comédie humaine* nos da una historia prodigiosamente realista de la «Sociedad» francesa describiendo, como una crónica, casi año por año desde 1816 a 1848, las progresivas incursiones de la burguesía ascendente en la sociedad

de los nobles, que se reconstituyó después de 1815 y que volvió a establecer otra vez, en lo posible, el canon de *la vieille politesse française*. Describe cómo los últimos restos de esa sociedad para él modélica sucumbieron gradualmente a la intrusión de los vulgares advenedizos adinerados, o fueron corrompidos por éste; cómo la *grande dame*, cuyas infidelidades conyugales no eran sino un modo de afirmarse ella misma en perfecto acuerdo con el modo como habían dispuesto de ella en el matrimonio, dejaba paso a la burguesa, que ponía los cuernos a su marido por dinero o pieles (*cash or cashmere*); y en torno a esa imagen central agrupa una completa historia de la sociedad francesa de la cual, incluso en detalles económicos (por ejemplo, el nuevo arreglo de la propiedad real y personal después de la Revolución), yo he aprendido más que de todos los historiadores profesos, economistas y estadísticos del período, juntos. Bueno, Balzac era políticamente un legitimista; su gran obra es una constante elegía sobre la inevitable decadencia de la buena sociedad; sus simpatías están todas con la clase condenada a la extinción. Pero a pesar de eso, su sátira nunca es más aguda, ni su ironía más amarga que cuando pone en movimiento a los mismos hombres y mujeres con quienes simpatiza más profundamente: los nobles. Y los únicos hombres de quienes siempre habla con admiración no disimulada son sus más inexorables antagonistas políticos, los héroes republicanos del Cloître Saint Merry, los hombres que en esa época (1830-1836) fueron efectivamente los representantes de las masas populares. Que Balzac se viera así obligado a ir contra sus propias simpatías de clase y sus prejuicios políticos, que *viera* la necesidad del derrumbamiento de sus favoritos los nobles y los describiera como gente no merecedora de mejor destino; y que *viera* a los verdaderos hombres del futuro donde, de momento, se encontraban únicamente — eso lo considero como uno de los mayores triunfos del Realismo, y uno de los rasgos más grandiosos del viejo Balzac...

[La vida, ley suprema del arte: pero con peligro de falacias]

RUSKIN, *Pintores modernos* (1843-1860)

III, I, XII, § 4. El placer proporcionado por toda forma orgánica está en proporción a su apariencia de saludable energía vital...

XIV, § 4. El efecto visible del alma sobre el cuerpo puede clasificarse bajo tres apartados.

Primero, el efecto de los poderes intelectuales sobre los rasgos, en su fino modo de perfilarlos y cincelarlos, y de eliminar de ellos las señales de sensualidad y pereza que los dejan embotados y amortecidos; el poner energía e intensidad en lugar de vaciedad e insipidez (energía e intensidad, por cuya ausencia sólo los rostros de muchas mujeres bellas se echan a perder y no tienen valor); la agudeza dada a la mirada y el fino modelado y desarrollo de la frente...

§ 5. En segundo lugar, el efecto de los sentimientos morales, conjuntamente con los poderes intelectuales tanto sobre los rasgos como sobre la forma...

§ 7. El tercer punto a considerar con respecto a la expresión corporal de carácter mental es que hay cierto período en la cultura del alma en que empieza a interferir con algunos de los caracteres de la belleza típica que corresponden a la forma corporal, al consumir la carne la agitación del intelecto, y al abrirse paso el entusiasmo moral consumiéndolo todo hacia el cielo, mediante el desgaste de su recipiente terrenal; y que hay, en esta indicación de sometimiento de lo mortal a la parte inmortal, una gloria ideal quizá de rango más puro y elevado que en la más perfecta forma material...

III, 2, II. *De la imaginación asociativa.* § 6. Para que la combinación se haga armoniosa, el artista debe producir en cada una de sus partes componentes (supongamos dos sólo, para simplificar) tal imperfección como pueda ser corregida por la otra. Si una de ellas es perfecta por sí misma, la otra será una excrecencia. Ambas deben ser defectivas al separarse, y cada cual corregida por la presencia de la otra. Si se puede lograr esto, el resultado será bello; será una totalidad, un cuerpo organizado con miembros dependientes; el artista será un inventor. Si no, por mucho que los rasgos separados sean bellos, o adecuados, o semejantes, no formarán una totalidad...

IV, XII, § 4. [*La falacia patética*] Examinad el punto en cuestión, a saber, la diferencia entre las apariencias ordinarias, propias y verdaderas de las cosas ante nosotros y las apariencias extraordinarias o falsas, cuando estamos bajo la influencia de la emoción o de la fantasía contemplativa; apariencias falsas, digo, en cuanto están enteramente desconectadas con ningún poder ni carácter real del objeto, y sólo atribuidas a él por nosotros... Mientras vemos que el *sentimiento* es verdadero, perdonamos, o incluso nos place, la confesada falacia de visión que produce: nos place, por ejemplo, en estos versos de Kingsley:

*They rowed her in across the rolling foam
The cruel, crawling foam,*

La trajeron remando a través de la espuma revuelta,
La cruel, reptante espuma,

no porque describan falazmente la espuma, sino porque describen fielmente la tristeza. Pero en el momento en que la mente del que habla se enfría, tal expresión semejante se vuelve falsa, al ser siempre falsa en los hechos externos. Y no hay mayor bajeza en la literatura que la costumbre de usar esas expresiones metafóricas a sangre fría.

[La mejor belleza, nacida de las manos y la utilidad]

WILLIAM MORRIS, *Las artes menores* (1877)

... En cuanto [...] al gran arte de la Arquitectura, y las grandes artes comúnmente llamadas Escultura y Pintura, no puedo separarlas del todo de esas artes menores llamadas Artes Decorativas, de que tengo que hablar. Sólo en tiempos recientes, y en las más intrincadas condiciones de vida, se han separado unas de otras, y entiendo que, si se separan así, es malo para las Artes en general: las artes menores se hacen triviales, mecánicas, ininteligentes, incapaces de resistir los cambios que les imponen la moda o la falta de honradez; mientras que las artes mayores, [...] al no estar ayudadas por las menores, ni ayudadas entre sí, sin duda que perderán su dignidad de artes populares, y llegarán a no ser más que añadidos muertos a una pompa sin significado, o ingeniosos juguetes para unos pocos hombres ricos y ociosos.

... Todo lo hecho por las manos del hombre tiene una forma, que tiene que ser o bella o fea; es bella si está de acuerdo con la Naturaleza y la sirve; es fea si está en discordancia con la Naturaleza y la sofoca; no puede ser indiferente: nosotros, por nuestra parte, somos diligentes o perezosos, ávidos o infelices, y nuestros ojos pueden fácilmente embotarse ante esa eventualidad de la forma en las cosas que siempre miramos. Ahora bien, una de las principales utilidades de la decoración, la parte principal de su alianza con la Naturaleza, es que tiene que afilar nuestros embotados sentidos en este asunto: para tal finalidad son esos prodigios de intrincadas estructuras entretejidas, esas extrañas formas inventadas, en que los hombres se han deleitado tanto tiempo: formas y enredos que no imitan necesariamente a la Naturaleza, pero en las cuales la mano del artesano va guiada al trabajo del mismo modo que la Naturaleza, hasta que la red, la copa o el cuchillo parecen tan naturales, e incluso tan deliciosos, como el campo verde, la orilla del río o el pedernal de montaña.

Dar placer a la gente en las cosas que por fuerza deben *usar* es un gran oficio de la decoración; dar placer a la gente en las cosas que por fuerza deben *hacer*, es el otro uso suyo...

... No quiero arte para unos pocos, como tampoco educación para unos pocos, o libertad para unos pocos.

No; antes que el arte viva esta pobre vida sutil entre unos pocos hombres excepcionales, despreciando a los de abajo por una ignorancia de que ellos mismos son responsables..., preferiría que el mundo echase a un lado todo arte durante algún tiempo...

[La música, modelo de las artes]

WALTER PATER, *Apreciaciones, estilo* (1888)

Si la música es el ideal de todo arte cualquiera, precisamente porque en música es imposible distinguir la forma de la sustancia o materia, el tema de la expresión, entonces, la literatura, al encontrar su excelencia específica en la correspondencia absoluta del término con lo que implica, no hará sino cumplir la condición de toda cualidad artística en las cosas de todo buen arte en todas partes. Buen arte, pero no necesariamente gran arte; pues la distinción entre gran arte y buen arte depende inmediatamente, por lo que toca en cualquier caso a la literatura, no a su forma, sino a la materia...

[Paradojas contra el moralismo estético]

OSCAR WILDE, Del prefacio a *El retrato de Dorian Gray* (1891)

El objetivo del arte es revelar el arte y ocultar al artista.

.....

No hay cosa tal como un libro moral o inmoral. Los libros están bien escritos o mal escritos. Eso es todo.

.....

Ningún artista desea demostrar nada. Hasta las cosas que son verdaderas pueden ser probadas.

Ningún artista tiene simpatías éticas. Una simpatía ética en un artista es un imperdonable manierismo de estilo.

Ningún artista es jamás morboso. El artista puede expresarlo todo.

.....

El vicio y la virtud son para el artista materiales para un arte.

Desde el punto de vista de la forma, el modelo de todas las artes es el arte del músico. Desde el punto de vista del sentimiento, el modelo es la habilidad del actor.

Todo arte es a la vez superficie y símbolo.

.....

Todo arte es absolutamente inútil.

DE NIETZSCHE A HOY

Nietzsche: la puesta en cuestión del lenguaje

Entre el legado del siglo XIX destaca, no sólo a efectos estéticos, la obra de Friedrich Nietzsche (1844-1900). Su primer libro, sobre el origen de la tragedia, distingue dos elementos en la mente griega, el apolíneo y el dionisiaco —orden y embriaguez; armonía y vida, aproximadamente—, que, en su cumbre, llegarían a una suerte de complementariedad convergente, y que podrían tomarse, más en general, como principios de toda experiencia estética. Pero esta idea, y otras más amplias, como la afirmación de que el mundo se justifica como obra de arte —es decir, una suerte de panesteticismo antiintelectualista—, están condicionadas por algo más radical y primario: el reconocimiento de que toda actividad mental ha de estar concretada precisamente en lenguaje y estilo, en una forma determinada y más o menos bella, a la vez que arbitraria desde un punto de vista lógico. Mostrando así la falta de sentido de la pretensión intelectualista e idealista establecida desde Sócrates, Nietzsche requiere una nueva conciencia del pensamiento respecto a sí mismo, a la vez irónica y aceptadora de su modo de expresión, como algo que no se puede separar de lo expresado, frente al tradicional supuesto dualista. Quizá cabría decir que con Nietzsche el pensamiento se reconoce como inevitablemente poético —y aun si se quiere así, «literario»—: esa aceptación, que puede parecer limitadora y humillante, es fuente de una dignificación sin límites de la realidad, que ya no queda desventajosamente contrapuesta a la «idealidad». No nos toca aquí entrar en cómo ese punto de partida determina el sentido, acaso escandaloso y paradójico, de la llamada «filosofía» de Nietzsche, y sus afirmaciones sobre el «superhombre», la «transmutación de los valores», el «eterno retorno», etc.: nos basta quedarnos en el arranque y señalar cómo, a partir de él, resulta cuestionable la contraposición entre «pensamiento» y «forma de pensar», entre lo «estético» y lo «teórico», entre «filosofía» y «poesía», pues, de modo perogrullesco, lo abstracto sólo es aislable *después* de que se habla, en la «coerción del lenguaje» —coerción que excluye la posibilidad de una «libertad»—. Podemos, pues, dejar las cuestiones concretas, las «ideas» nietzscheanas —por lo demás, tan ambivalentes en su posible valor de crítica y rebeldía—: lo que nos importa es que, a partir de él, lo estético no es algo aparte. Por consiguiente, escribir, después de Nietzsche, y no sólo en el terreno de la «creación literaria», no es lo mismo que antes de él, y quien dice escribir, dice, a la vez, «leer».

Historicismo y vitalismo. Análisis del tiempo en Proust

Otros pensadores hay que, a caballo entre los dos siglos, representan prolongaciones de filosofías decimonónicas con limitadas posibilidades de porvenir. Así, en el caso de Wilhelm Dilthey (1833-1911), su visión de la historia como una sucesión de diversas «cosmovisiones» que van determinando el mundo de cada época, resulta positiva en cuanto aportación al sentido hermenéutico de nuestra propia situación, mirando al pasado, y, en consecuencia, relativizando nuestro propio presente. Hay aquí, pues, algo importante para la mente de la «modernidad» —y, por otra parte, Dilthey se ocupa con gran finura de grandes autores literarios, sobre todo románticos—. Pero, con todo eso, no se abre bastante espacio para el intento, acaso desesperado, de una remoción radical de los supuestos de la propia creación estética.

A una abierta contradicción llega Henri Bergson (1859-1941): con un arranque vitalista, naturalista, quiere elevarse a la libertad del espíritu, no sólo en el orden moral, sino dejando a un lado los esquematismos abstractos de las ideas. Pero, para ser consecuente consigo mismo, Bergson no habría debido escribir ni hablar, sino entregarse a la contemplación silenciosa, supuesto que ésta sea posible: pues el lenguaje, inevitablemente, es algo común, no individual, con significados y categorías generales, y, por mucho que sea temporal en su desarrollo y que dé, básicamente, relatos de la experiencia personal, no puede nunca dar la intuición pura en la *durée* de una persona, ni aun para uso interno de esa persona. La actitud de Bergson, pues, resulta un gesto irracionalista, pero de gran coherencia estilística: una exaltación de lo concreto y lo fugaz en términos universales y permanentes. Se ha relacionado excesivamente a Bergson con Proust, quien más bien viene a ser lo contrario: el repaso de su memoria empieza y acaba por ser análisis teórico del mecanismo del recuerdo involuntario, y, además, él niega el valor del «Yo» personal en la literatura, para insistir en que el sujeto literario tiene su propia entidad autónoma, la única a considerar en la lectura, sin buscar intimidades, y menos por vías indirectas.

Más parentesco del que puede notarse a primera vista hay entre el bergsonismo y el pragmatismo norteamericano, que, a efectos de estética, tiene su principal nombre en John Dewey (1859-1952) y su libro *El arte como experiencia*. De hecho, esta actitud niega su peculiaridad a lo estético, al verlo sólo como una suerte de enriquecimiento vital, de ganancia «al contado» (*cash*) en nuestra propia condición, e incluso en nuestro bienestar. La independencia del objeto de arte, sus problemas formales y sus referencias a un contexto histórico, son asuntos que no tienen especial relieve para esta manera de ver. Este pensamiento tendrá luego repercusiones o afinidades en el ámbito anglosajón, en que enlazará con perspectivas semióticas.

Croce: intuición como expresión.

Freud: el inconsciente en el arte

Pero, por ahora, recordemos al pensador que más influjo ha tenido en medio siglo de cultura italiana, siendo también citado fuera de ella: Benedetto Croce (1866-1952). En su tradición idealista y romántica, podría entenderse que el principio básico de Croce es señalar —como Nietzsche— que la vida mental sólo tiene realidad en cuanto que sea expresión, e incluso lenguaje: sin embargo, más bien es al contrario, ya que «expresión», para él, es igual a «intuición», y por tanto, se desdeña lo concreto de las formas del lenguaje y de la literatura—por ejemplo, hablar de «géneros literarios» resulta casi un pecado en la perspectiva croceana, así como prestar atención, en el arte, al material usado, y distinguir sustancialmente entre un esbozo al carbón y un mural—. De aquí una costumbre que en nuestro tiempo ha llegado a universalizarse, pero ahora por razones semiológicas y ya no croceanas: el intercambio indiferente entre la terminología artística y la literaria, hablándose, por ejemplo, de «gramática» y «vocabulario» en la fachada de un edificio, o de «lenguaje» refiriéndose a la fotografía o a la música, o incluso a la danza. Para Croce y para los croceanos, esto ocurría por desdén hacia lo diferencial: para ellos sólo contaba el momento de iluminación intuitiva, a que llamaban «poesía». Actualmente, en cambio, esto ocurre, y sobre ello volveremos, por el supuesto de que en todo puede haber «códigos» —aunque sean «débiles», en «hipocodificación»—, y de que eso es lo que cuenta: su «lectura». Alguna otra corriente cabría considerar: así, el análisis experimental, incluso cuantitativo y mensurable, de la impresión estética, a cargo de Fechner, en busca de leyes matemáticas en el mayor o menor placer —por supuesto que haciendo estadística de numerosos sujetos—. Luego Wundt daría mayor refinamiento científico a estas investigaciones, que, sin embargo, hoy día no forman parte de los temas de la estética, sino más bien de la psicología aplicada y la sociología del consumo.

Un fuerte impacto en la interpretación de las artes —sobre todo de la literatura— tuvieron las famosas teorías de Freud: el inconsciente del escritor y del pintor llevaría a la luz en sus obras ciertas oscuras tendencias reprimidas por la moralidad vigente —de carácter principalmente sexual, como es sabido, aunque después también como tendencia a la autoaniquilación y muerte—. Este punto de vista psicoanalítico no sólo daría mucho pasto a la crítica y hermenéutica literarias, sino que incluso promovería, total o parcialmente, algunos movimientos experimentales, como el surrealismo, con su técnica de la «escritura automática», que procura exteriorizar el inconsciente en la forma más directa, si bien para luego manipular literariamente su material.

Entre las disidencias y consecuencias del psicoanálisis freudiano destacaría por sus efectos literarios la doctrina de C. G. Jung: en la poesía y en el arte adquiere importancia el «inconsciente colectivo», heredado a través de muchas generaciones, con formas, ideas y mitos que configuran la mente de hoy, sobre todo en el escritor.

Ya en nuestros días, Lacan da un nuevo giro a la tradición psicoanalítica al considerar el lenguaje entero como «desliz freudiano» que deja rezumar el fondo básico vital a través de sus resquicios: así, el lenguaje sería todo él «Estado», exterioridad e

impersonalidad.

Por una historia del arte formalista

En el cambio de siglo, hay también una línea de teoría estética muy profesional —esto es, especializada y autónoma, sin intención de entrar en una metafísica ni de ser teoría de las letras y las artes—, que, sin embargo, acaso preparara el terreno para un nuevo sentido de la historia del arte. Aludimos a algunos pensadores alemanes, el más importante de los cuales fue Theodor Lipps —que dominó la última década del siglo—, y entre los cuales también tuvieron renombre Vischer y Volkelt. Éstos aportaron sobre todo un concepto, el de la *Einfühlung*, que se tradujo —si eso es traducir— por «empatía», o sea, la consustanciación del sujeto contemplador con el sentido humano inherente en la forma del objeto contemplado —digamos vulgarmente, por ejemplo, sintiéndose elevado y espiritualmente estilizado ante la visión de una columna, o dinamizado y exaltado ante un *allegro* beethoveniano—. Esta escuela puede verse como complementaria del formalismo neokantiano —Herbart— que, como ya se indicó, encontró su traducción a la estética musical en Hanslick, atendido a las puras estructuras sonoras, sin pretensión de significado ni expresividad emocional. Pero nos interesa más su correlato, a un nivel menos filosófico, en la tendencia de la llamada «pura visibilidad», que afluiría a su vez a la mejor escuela renovadora de la historia del arte. Aquella tendencia tiene su fundador en K. Fiedler (*Aforismos póstumos*, 1914), quien establece una manera de mirar en que se prescinde de contenidos, asociaciones y significados, distinguiendo los valores sensibles por sus cualidades propias: sobre todo, su discípulo A. Hildebrand (1847-1921), sin duda también influido por su actividad de escultor, contrapone los valores «ópticos» a los «hápticos», es decir, los de imagen lejana, en visión simultánea, a los táctiles, de imagen cercana, de percepción sucesiva y «existencial». Con esas clasificaciones formales, estaba preparado el terreno para el éxito de Wölfflin (1864-1945), sobre todo en sus *Conceptos fundamentales de la historia del arte* (1915), donde propone una dicotomía entre formas cerradas —clásicas— y formas abiertas —barrocas—, que servirían para interpretar, en general, el proceso evolutivo de los estilos —aunque, como se ha objetado, no cuando se produce una «marcha atrás», de abierto a cerrado, como en el paso del barroco al clasicismo—. Esta nueva manera de contemplar, con la atención abierta a las formas y calidades intrínsecas, tuvo un célebre representante en Bernard Berenson, famoso coleccionista y experto americano; pero, por otra parte, se fue enriqueciendo y combinando con otros puntos de vista, a instancias de la complejidad del tesoro ofrecido por los milenios de la producción artística en el mundo. Así, el arquitecto alemán Gottfried Semper, en la década 1860-1870, había ofrecido una interpretación del arte como resultado de las técnicas disponibles en cada época, que impondrían su sistema de formas a los objetos. Este tecnicismo, muy propio de un arquitecto, sería luego

recordado con mucho interés por los funcionalistas, pero sus limitaciones fueron puestas de manifiesto por Alois Riegl, quien señaló —en sus *Cuestiones de estilo: fundamentos para una historia de la ornamentación*, 1893— que hay una «voluntad artística» que determina decisivamente la existencia y forma de las obras, saltando más allá de los presupuestos técnicos y prácticos. No se crea, sin embargo, que Riegl tendía a una visión espiritualista y abstracta del arte: otra obra clásica suya fue la erudita, *Industria artística tardorromana* (1901), donde señaló la vinculación del estilo artístico de cada época con las condiciones generales de la sociedad e incluso de la coyuntura económica. El tomar un arte anónimo por naturaleza —el pequeño arte aplicado de objetos de uso— le sirvió para verlo mejor como expresión del espíritu común de un tiempo, condicionado por la situación colectiva. De ese modo, se establecen ya los dos flancos de un horizonte total para el estudio del arte en su historia: por un extremo, el sistema formal; por el otro, el estado de cosas en la estructura material de la sociedad. Dvorák llegaría a proponer, así, una «historia del arte sin nombres», como pura historia del estilo, libre de anécdotas y caracteres individuales. Esta corriente, parcialmente vinculada a la cultura vienesa de la preguerra, incluiría con el tiempo, de un modo o de otro, nombres tan ilustres de la historiografía artística como Panofsky, Wittkower, Arnold Hauser —el autor de la conocida *Historia social de la literatura y las artes*, que se ha podido leer casi en clave marxista y que, sin embargo, descansa en un agudo sentido de la evolución de las formas—, o E. H. Gombrich, quien, entre otras aportaciones, analiza el inevitable condicionamiento formal que todos llevamos en la mirada, conforme a los hábitos inconscientes de nuestra educación...

El «yo» literario en crisis: Valéry, Rilke, A. Machado

Es curioso que la «estética de la mirada» tuviera un brillante paralelo literario en la poética de Rilke, sobre todo desde el *Libro de imágenes* (1906), hasta la Primera Guerra Mundial —es decir, antes de sus *Elegías de Duino*—: para él, el poeta debe entregarse a transformar en palabras su visión del mundo y, sobre todo, «las cosas», olvidándose de sus sentires personales. (En esto, pero también en sus *Elegías*, Rilke influiría mucho en Heidegger, como volveremos a indicar.)

En general, no pocos escritores de ese tiempo, como ya había empezado a ocurrir con los románticos y con Flaubert y Baudelaire, ofrecen ideas estéticas mucho más profundas y sugestivas que los filósofos y los teóricos profesionales de la estética. Aludiremos a dos grandes poetas-pensadores: Paul Valéry y Antonio Machado. Aquél —que tomó su labor poética como un experimento, sin íntima seriedad— ha sido acaso el más riguroso y nítido crítico del «yo», y del yo literario y el lenguaje poético. Su aparente formalismo es la consecuencia de un corrosivo nihilismo intelectual en que el ejercicio de la poesía puede parecer sólo un deporte tan vacío como riguroso. Antonio

Machado, por su parte, reflexionó siempre —llegado el momento, también en contra del «neobarroco» conceptual de la generación del 27— sobre la condición temporal de la poesía: en un momento dado, Bergson pareció ofrecerle para ello su terminología, pero Antonio Machado no se satisfizo con su intuicionismo biólogo, sino que reconoció que la inteligencia abstracta, aunque no nos dé la realidad, es lo que crea la libertad y la dignidad autoconsciente del hombre, mientras que la palabra poética, por su parte, intenta «intemporalizar lo temporal», lo fugaz e irrepetible, todo ello, con un escepticismo ante la inteligencia que se entiende como premisa para una posible esperanza abierta hacia un valor trascendente de la vida.

El funcionalismo y los «ismos» en general. Ortega

Mientras tanto, además, las artes mismas —literarias y visuales— entran en el rápido período en que se producen sus revoluciones más intensas y radicales de todos los tiempos. Y son los que se lanzan a tal aventura quienes mejor razón saben dar de ella. Tomemos ante todo el caso de la arquitectura: Loos y Le Corbusier, entre otros, exponen con toda claridad el nuevo sentido de la construcción —llámese racionalismo o funcionalismo o como sea—, en que la forma deriva de la síntesis creativa entre las necesidades reales de la vida humana y las condiciones del material y las técnicas disponibles, todo ello partiendo de cero, sin tradiciones ni estilos. La gran literatura teórica de la arquitectura nueva la han escrito los propios arquitectos: los intérpretes externos han llegado tarde y tenían poco que decir. De hecho, todavía no se ha llegado a tener una conciencia general de lo que significa esta revolución arquitectónica —que incluye también el diseño, la producción de objetos de uso—, quizá porque la sociedad, en general, y casi todos los clientes posibles, en particular, se han mostrado reacios a aceptarla, por su excesiva austeridad y transparencia moral. Pues una de sus premisas sería la de un adecuado marco urbanístico y social, y esta exigencia no parece viable, al menos en el momento actual del mundo.

En la pintura, la revolución que tuvo sus dos aspectos más evidentes en el cubismo y en el no-figurativismo (el «suprematismo», en términos rusos), apenas fue flanqueada por programas ni interpretaciones teóricas —cuando menos por una estética desde un plano filosófico—. Y en lo literario, los dadaístas, creacionistas, surrealistas, etc., lanzaron sus manifiestos detonantes con agresiva claridad, proclamando su voluntad de intentar remover los cimientos mismos de la expresión poética —cosa, por cierto, no tan factible en el lenguaje como en la organización y representación de lo espacial—: las interpretaciones que vinieron luego fueron menos radicales, en cuanto que insertaban el vanguardismo en la historia, relativizándolo un tanto, en consecuencia. Así, *El arte deshumanizado* (1926), de Ortega y Gasset, aplicaba una perspectiva deportiva e intelectualista, muy de acuerdo con la filosofía de este autor —la poesía, por ejemplo,

como «álgebra superior de metáforas»—, que no acababa de compaginarse con la intención antiburguesa y antirromántica que ese autor señalaba en el arte nuevo —para él, ya existente en Debussy—: pues es evidente que la idea del arte como deporte ante el cual ser espectador, es precisamente la idea de la burguesía avanzada y puesta al día, y no de ninguna revolución antiburguesa. En el orden de la teoría estética, pues, como en general, el pensamiento especulativo quedó un tanto rezagado o marginado al lado de las grandes revoluciones radicales que tuvieron lugar en todos los aspectos de la vida cultural durante el primer cuarto de este siglo, o, si se quiere, hasta 1930.

Wittgenstein y Cassirer, en la nueva conciencia lingüística

Incluso cierta especulación especialmente pura asumió un papel que podría parecer de defensa y reacción ante una de esas revoluciones: la revolución de la toma de conciencia lingüística, es decir, el reconocimiento de que toda vida mental tiene carácter de lenguaje —concretamente, en toda su formalización de mecanismos y categorías, desde el teclado de los fonemas, pasando por la gramática y el léxico, hasta las unidades melódicas—. Esto, que, como ya dijimos, no se había tomado bien en cuenta cuando lo señalaron los románticos ni cuando Nietzsche habló de «la coerción del lenguaje», ahora lo van haciendo patente los lingüistas —Saussure, Sapir...—, pero ya antes toda una línea filosófica había empezado a proponer, frente al «lenguaje ordinario», modelos de «lenguaje puro», científico aunque poco apto para la vida común. Este ideal, estudiado, por ejemplo, por Bertrand Russell, llega a su crisis en el *Tractatus* de Wittgenstein (1921), que acaba llevando al borde del silencio, en vista de la imposibilidad de un lenguaje exacto: parodiando sus propias formulaciones, diríamos que su lección final es que aquello de que valdría la pena hablar es precisamente aquello de que no se puede hablar con claridad. Así, lo estético y lo ético —que para él son lo mismo— quedarían en el ámbito inefable de lo trans-lingüístico, y, en rigor, ya eso sería demasiado decir.

Entre los raros filósofos que se hacen cargo de la nueva conciencia lingüística, Ernst Cassirer la enlaza con la tradición kantiana, considerando el lenguaje como un *a priori* de la mente —una de sus «formas simbólicas», junto al mito y al arte—; no sin cierta inconsecuencia conflictiva, ya que el lenguaje, según su propia hipótesis, debería ser base de las demás formas posibles.

La autoconsciencia lingüística radicalizará la autoconsciencia literaria iniciada —como se dijo— con la ironía romántica, que, como señaló Hegel, deja en «post-historia» el ulterior desarrollo del arte. En efecto, a la vez que crece la reflexión teórica sobre el lenguaje, la literatura misma se va dando más cuenta de su propia naturaleza en el mismo acto en que se produce: especialmente, la narrativa empieza a presentar, no sólo los actos y palabras exteriores de los personajes, sino su proceso de «palabra interior», la marcha de su verbalización por dentro, con todo su ridículo aspecto de azarosidad asociativa por

semejanzas de sonido y por recuerdos privados, aparte de lo que haya de poco decente en la intimidad mental —tal es el elemento más característico y llamativo de *Ulises* (1922), de James Joyce—. Pero ese proceso, al principio atractivo y estimulante para los escritores, llegaría a su crisis precisamente en nuestra época.

Formalismo ruso y estética marxista: entre «reflejo» y «extrañamiento». El compromiso según Sartre

De momento, señalemos también que, en parte por conexión con estudios lingüísticos y en parte por evolución de la coyuntura estética, en la primera década del siglo surgió una escuela formalista rusa, que tuvo alguna rama en otros territorios eslavos, y que luego se dispersó parcialmente hacia el Oeste. Cabría relacionar esta tendencia con lo que ya iba siendo para la historia del arte la que designamos como «escuela de la mirada»: por ejemplo, Shklovski estudia la «literaturidad» de la expresión como un determinado «extrañamiento» del lenguaje respecto al uso corriente, que abre posibilidades inéditas de expresión —pero que requiere una continua renovación, al irse embotando su valor de choque novedoso—. O, por dar otro ejemplo, Propp estudia las estructuras del relato popular, minimizando sus contenidos hasta mostrar cómo aquéllas obtienen la primacía, pudiendo sustituir tipos de personajes con tal que se conserve la forma general de la narración. Evidentemente, estos estudios son extrapolaciones del «modelo» del lenguaje a campos concretos de la cultura: es el «estructuralismo» que empezará a llamarse así por antonomasia cuando el lingüista ruso Jakobson transfiera ese hábito mental al antropólogo francés Lévi-Strauss. Pero eso ocurrirá mucho después.

Por ahora, atendamos a tendencias que prolongan sin ruptura otras tradiciones inmediatas. Ante todo, aludiremos a la formación, desarrollo y crisis de la estética de signo marxista —dejando la ardua cuestión de su mayor o menor fidelidad a la mente del propio Marx y a su personal sentido de la literatura—. Ya antes de la Revolución es precisamente en Rusia donde, recogiendo la herencia de los críticos radicales del siglo XIX, como Belinsky, Chernichevsky y Dobroliubov, se va gestando la doctrina de la literatura —las demás artes cuentan con poca atención teórica— como expresión de la problemática política y como instrumento de propaganda y acción revolucionaria: ante todo, un «espejo de la vida social», en términos del principal teórico, Plejánov (1856-1918), quien, sin embargo, rechaza la simple reducción de la creación estética a un servicio al Partido (*partijnost*). Lo individual, tanto en el autor como en sus criaturas, es lo que menos cuenta: lo importante es el juego de fuerzas colectivas y de situaciones generales. También antes de la Revolución, Lenin, cuando no preveía que él mismo sería su principal cabeza, había acentuado esta puesta del arte al servicio de la política, sin escrúpulos ante el partidismo que Plejánov no quiso llevar al extremo. De hecho, hasta la muerte de Lenin, en 1924, y en parte porque Trotsky defiende la libertad del arte en la

revolución, se acepta incluso que el formalismo, a que antes aludíamos, pudiera ser «compañero de viaje» del «partidismo». Con Stalin, sobre todo en los años treinta, la literatura y el arte se reducirán a un propagandismo de estilo significativamente tradicionalista e incluso burgués. Mientras tanto, escritores marxistas no rusos van desarrollando discusiones teóricas, no sin dificultades por causa del estalinismo. El caso más significativo es el del húngaro —de lengua alemana— G. Lukács (1885-1971), quien propone una teoría del conocimiento como *reflejo* de la realidad, base a su vez de un sentido realista —bastante tradicional— de la literatura, que le sirve para justificar su aversión a la modernidad y al vanguardismo, incluyendo inicialmente en su condena a un dramaturgo de marxismo revolucionario mucho más radical que el suyo: Bertolt Brecht. (Pues Lukács, además de procurar conservar las formas del pasado, tendía a la alianza con los intelectuales burgueses, en la coyuntura del «frente popular» antifascista.) Brecht, en efecto, hacía tabla rasa de la tradición teatral, negando —quizá con el precedente de la «paradoja sobre el comediante» de Diderot— la «catarsis» aristotélica, y en general, la conveniencia de identificar al espectador con los sentimientos del personaje —y del autor—. Con su efecto de «extrañamiento», Brecht propugna distanciar fríamente al espectador del espectáculo para que pueda reflexionar críticamente sobre la problemática que allí se representa —en términos nunca individualizados del todo, sino en personajes un tanto abstractos, como en los «autos sacramentales» o los *morality plays*—. Este distanciamiento irónico lo aplica Brecht a todo su lenguaje poético, de un duro cinismo sin precedentes en la historia literaria, al poner al descubierto, en los términos más insolentes, el tejido de relaciones sociales establecido por el capitalismo. La paradoja es aleccionadora: Brecht, revolucionario marxista absoluto, no está inicialmente bien visto por el gran teórico de la estética marxista —los soviéticos ni siquiera conocieron su teatro, cuando menos, sus escritos—. Con el tiempo, sin embargo, Lukács suavizaría su postura antibrechtiana —aunque siempre ajeno a su vanguardismo estético y político—, e incluso en su propia doctrina reconocería que la «particularidad» es una categoría estética, si es que no la «anti-categoría» por antonomasia. Ya el uso de la dialéctica estética a que aludimos en Marx y Engels, según la cual las opiniones y tomas de partido personales de los autores no son lo que cuenta, sino la agudeza de su visión analítica, había flexibilizado la consideración marxista de la literatura: ahora, el reconocimiento de la «particularidad» admite que incluso la percepción misma, a efectos estéticos, ya está teñida de emoción y es algo individualizado.

La estética de base marxista no constituye una línea unitaria: quizá su desarrollo más interesante está en la «escuela de Frankfurt», donde, sin embargo, a fuerza de profundizar en críticas de la sociedad capitalista, se va dejando paso a un pesimismo fatalista que extingue el empuje revolucionario que era patrimonio natural del marxismo, incluso en el caso de un pensador que durante algún tiempo es estímulo de protestas, como ocurre con Herbert Marcuse. En todo caso, aunque sea como «dialéctica

negativa», por usar el término de Th. Adorno, esta escuela es la que ha creado el lenguaje del análisis social más agudo de la cultura contemporánea —también como «industria cultural», para aplicar otro término adorniano—. Especialmente sugestivo por lo ambiguo es el caso de Walter Benjamin, en parte conectado con esta corriente marxista, pero en parte heredero de la tradición judía, sumergido en una difícil lucha con su propia expresión, que es a su vez expresión de un extravío entre la sociedad de hoy, cada vez más profanadora del mundo.

Muy diferente es el legado marxista tal como lo asumió J. P. Sartre (1905-1980), cuando, tras su época inicial de puro existencialista en «náusea» ante la realidad sin sentido, se adhiere al marxismo como ideología de lucha por una valoración intrínseca del vivir humano sin transcendencia ultramundana. Literariamente, Sartre propugna el «compromiso» del escritor, que ha de ponerse al servicio del combate de liberación: sin embargo, exime de tal servicio a la «poesía», que no es precisamente lo escrito en verso, sino toda el área del uso del lenguaje que tiene una intención creativa o experimental. Con el tiempo, el mismo Sartre se haría más «poético» y menos «comprometido»; por otro lado, tras el fracaso de mayo del 68 en París, se echa de ver un viraje de las letras francesas hacia otros empeños menos implicados en lo social.

Teorías literarias en inglés. Del estructuralismo y la semiótica, al posmodernismo heideggeriano

Pero para entrar en este territorio hay que volver antes atrás, tomando otro camino diferente desde los años veinte, y en lengua inglesa: hay algún teórico literario que enlaza, más o menos, con el pragmatismo y con la «gran tradición», para dejar paso, en definitiva, a nuevos formalismos. Esto ocurre, sobre todo, con I. A. Richards —cuyos *Principios de crítica literaria* son de 1924—, aunque algo de esto pase también, a más elevado nivel, con el poeta y crítico T. S. Eliot. Richards ve en la poesía un modo de dar coherencia, y por tanto libertad, a un «cuerpo» de experiencia, con el consiguiente provecho para nuestra psique —lo bello es *synaesthesia*, sensación de totalidad e integridad—. La significación es, behaviorísticamente, el efecto que produce el lenguaje —que, si es artístico, se compone de pseudo-proposiciones no verificables de valor emocional, en contraste con el lenguaje científico—. Esto, si por un lado representa cierto desinterés en cuanto a los medios verbales, paradójicamente acrecienta el valor autónomo del poema, ya no visto por su referencia imitativa o aleccionadora al mundo. A partir de Richards, pues, por un camino no muy lógico, se llega a la «Nueva Crítica», que ve el poema como contexto cerrado, sin obligación de responder al contexto del mundo: un formalismo que permite una peculiar atención al lenguaje en su organización intrínseca en la obra. (En la *Chicago School* no es el léxico, sino la organización del contexto poemático lo que interesa, como una suerte de «esencia» o «acción poética».)

La «Nueva Crítica» resultaría especialmente caracterizada desde fuera, por contraste con la consideración histórico-social de la literatura a que contribuyó la mentalidad de los críticos años treinta, y su presencia seguiría siendo siempre importante en el mundo norteamericano.

Mientras tanto, surgía otro modo de formalismo, destinado a gran influjo en nuestro propio tiempo; el semiológico o semiótico, basado en una peculiar visión de la lingüística saussuriana: si el lenguaje es un sistema de signos —un «código», será la gran palabra—, cabe verlo como un caso particular dentro de una teoría general de los signos —como la fundada por Charles Morris en su libro de 1938, completado por *Signos, lenguaje y conducta* (1946)—. En vano señalaría después Roland Barthes que no puede haber signos si no empieza por haber lenguaje: la perspectiva hoy imperante es —también por conveniencias de las computadoras y ordenadores electrónicos— que lo esencial y lo primario es la codificación de la realidad disponible y su consiguiente descodificación a efectos prácticos. Lo estético queda así en una situación peculiar, porque no es un mensaje sino «la presentación de un valor incorporado en el signo» —cuyo significado es fijo y genérico, a diferencia de lo propiamente estético, siempre individualizado—. Dicho con un ejemplo muy vulgar: en el código de circulación, no cuenta la «calidad» ni la belleza de un determinado disco en una determinada esquina, sino su indicación.

La boga semiótica se ha mezclado con la ya señalada autoconsciencia de la literatura y del arte, hasta el punto de que, según ha dicho Barthes, actualmente, «escribir es un verbo intransitivo». Una creación tan excesivamente lúcida sobre su propio hacer y tan escasamente capaz de «hacer algo», llega a distinguirse mal de la propia teoría estética, a fuerza de ser teórica ella misma; por otra parte, la especulación estética, a su vez, asume crecientes pretensiones de ser también «literatura», y precisamente la literatura más típica de la situación actual. Un intento como el del Heidegger posterior a *Sein und Zeit*, recogiendo, según señalábamos ya, sugerencias rilkianas, para ensalzar la mismidad de la obra de arte en cuanto «cosa» y la potencia de la poesía como perennidad de la raíz original del lenguaje humano, «la casa del ser» o el ámbito donde el hombre se constituye en «pastor del ser», parecía haber quedado atrás como un tardío intento de nuevo comienzo tras una bimilenaria historia gastada. A última hora, sin embargo, la teoría estética, después de haber sumado los corrosivos análisis sociales frankfurtianos a un formalismo autoconsciente y «deconstructivo», parece dejar surgir, bajo el signo del «posmodernismo», una actitud que, por lo mismo que se reconoce desesperanzada y «débil» aun en su lado hedonista, tiene mucho de humanista.

[Palabras de un artista que cuestiona la palabra]

NIETZSCHE, *El nacimiento de la tragedia: Ensayo de una autocrítica* (1887)

... Esa tarea a la que se atrevió a adelantarse ese temerario libro — *ver la ciencia bajo la óptica del artista, pero el arte bajo la óptica de la vida...*

... El libro entero sólo conoce un sentido y tras-sentido de artista por detrás de todo acontecer: un «Dios», si se quiere, pero ciertamente un Dios artista, completamente impensable e inmoral, que se da cuenta, en el construir como en el destruir, en lo bueno como en lo malo, de su alegría idéntica y de su supremacía en sí mismo; que, creando mundos, se libera de la *necesidad* de la plenitud y del *rebose*; del sufrimiento de las contraposiciones que se agolpan en él. El mundo es en cada momento la alcanzada liberación de Dios, en cuanto visión, eternamente cambiante, eternamente nueva, de lo más sufridor, de lo más contrapuesto, de lo más rico en contraposiciones, que sólo se sabe resolver en la *apariencia*: toda esta metafísica de artista, se la puede llamar arbitraria, ociosa, fantástica — lo esencial en ella es que revela ya un espíritu que, en todo peligro, se situará a la defensiva contra la interpretación y el significado morales de la existencia...

Humano, demasiado humano: Un libro para espíritus libres (1876). I, 1. *De las primeras y últimas cosas*, 11

El lenguaje como presunta ciencia. La significación del lenguaje para el desarrollo de la cultura reside en que en él pone el hombre un mundo propio junto al otro, un lugar que él considera tan firme como para sacar de quicio desde él el resto del mundo y hacerse señor de éste. Mientras el hombre ha creído en los conceptos y nombres de las cosas como en *aeternae veritates*, a través de largos períodos, se ha apropiado ese orgullo con el que se elevó por encima del animal: pensaba tener realmente en el lenguaje el conocimiento del mundo. El formador del lenguaje no fue tan modesto como para creer que daba a las cosas solamente designaciones; más bien creía expresar el supremo saber sobre las cosas mediante las palabras; de hecho, el lenguaje es el primer nivel del esfuerzo por el saber. *La fe en la verdad encontrada* es también aquí aquello de lo que han brotado las más poderosas fuentes de energía. Tardíamente —sólo ahora— los hombres empiezan a vislumbrar que han propagado un enorme error con su fe en el lenguaje. Afortunadamente, es demasiado tarde para que se pueda volver atrás el desarrollo de la razón, que descansa en esa fe...

Ibid., primer tomo, apartado cuarto: *Desde el alma del artista y escritor*

146. *El sentido de verdad del artista.* El artista, en referencia al reconocimiento de la verdad, tiene una moralidad más débil que el pensador; no se quiere dejar quitar en absoluto las interpretaciones brillantes y profundas de la vida, y se defiende contra métodos y resultados sobrios y escuetos. Aparentemente lucha por la más alta dignidad y significación del hombre; en verdad no quiere renunciar para su arte a las presuposiciones *más llenas de efecto*, esto es, a lo fantástico, lo místico, lo inseguro, lo extremo, al sentido de lo simbólico, la sobrevaloración de la persona, la creencia en algo milagroso en el genio: considera así más importante la perduración de su modo de crear que la entrega científica a lo verdadero en toda forma, por sencilla que ésta resulte también.

149. *La lenta flecha de la belleza.* La especie más noble de belleza es aquella que no arrebatada de repente, que no hace ataques tempestuosos y embriagadores (es fácil que tal cosa provoque repugnancia), sino que se filtra despacio, que le lleva a uno consigo casi sin ser advertida y que le vuelve a salir al encuentro en un sueño, pero que, al final, después de haberse posado largamente en nuestro corazón con sencillez, toma completa posesión de nosotros, y llena nuestros ojos de lágrimas y nuestro corazón de anhelo. ¿Qué anhelamos al ver la belleza? Ser bellos: se nos antoja que debería haber mucha felicidad unida a ello. Pero eso es un error.

153. *El arte apesadumbra el corazón al pensador.* Qué fuerte es la exigencia metafísica y cómo todavía la Naturaleza hace difícil despedirse definitivamente de ella, se puede percibir en el hecho de que en el espíritu libre, después que ha escapado a todo lo metafísico, los supremos logros del arte fácilmente hacen surgir una resonancia de las cuerdas metafísicas, largamente silenciadas, y aun rotas; sea, por ejemplo, que en un pasaje de la novena sinfonía de Beethoven se sienta en suspenso sobre la tierra, bajo una cúpula de constelaciones, con el sueño de la *inmortalidad* en el corazón: todas las estrellas parecen titilar en torno a él, y la tierra hundirse cada vez más en lo hondo—. Si llega a percibir esta situación, siente una honda punzada en el corazón y suspira por la persona que le vuelva a traer la amada perdida, llámesela ahora religión o metafísica. En tales momentos se pone a prueba su carácter intelectual.

175. *Sensorialidad en el arte del presente.* Los artistas se equivocan ahora a menudo cuando se esfuerzan por un efecto sensorial de sus obras de arte; pues sus contempladores u oyentes ya no tienen sus sentidos enteros, y van a parar, completamente contra la intención del artista, mediante su obra de arte, a una «sacralidad» de la impresión, que está cercanamente emparentada con el aburrimiento. La sensorialidad de ellos quizá empieza precisamente donde acaba la del artista y, en el mejor caso, se encuentran en un solo punto.

140. *Callar la boca*. El autor tiene que callar la boca cuando su obra abre la suya.

148. *Cómo se le echa el cebo a una época para el arte*. Enséñese a los hombres, con ayuda de todos los hechizos de pensadores y artistas, a sentir veneración ante sus defectos, su pobreza espiritual, sus insensatos espejismos y pasiones —lo cual es posible—; señálese sólo el lado sublime del crimen y de la locura; de la debilidad de quien no tiene voluntad y del entregado a ciegas, sólo lo conmovedor y lo que habla al corazón en tal situación —también esto ha ocurrido bastante a menudo—; así se ha aplicado el medio, incluso en una época en absoluto nada artística ni filosófica, para infundir un amor fanático a la filosofía y al arte (esto es, a los artistas y pensadores como personas); en malas circunstancias, quizás el único medio de conservar la existencia de unas criaturas tan tiernas y en peligro.

156. *El nombre en la portada*. Que el nombre del autor esté en el libro, ciertamente es ahora costumbre y casi obligación; sin embargo, es una causa principal de que los libros influyan tan poco. Pues si son buenos, valen más que las personas, como quintaesencias suyas; pero en cuanto el autor se da a conocer por medio del título, la quintaesencia vuelve a quedar diluida, por parte del lector, en lo personal, incluso en lo más personal, y con eso se echa a perder el objetivo del libro. La ambición del intelecto es no aparecer ya como personal.

55. *Peligro del lenguaje para la libertad espiritual*. Cada palabra es un prejuicio.

140. *Bailar en cadenas*. En todo artista, poeta y escritor griego hay que preguntar: ¿cuál es la *nueva coerción* que se impone y que hace incitante a sus contemporáneos (de modo que encuentra imitadores)? Pues lo que se llama «invención» (en la métrica, por ejemplo) siempre es un grillete que se impone uno a sí mismo. «Bailar en cadenas», hacérselo difícil y luego extender por encima el engaño de la facilidad, ésa es la habilidad artística que nos quieren enseñar. Ya en Homero se observa una abundancia de formas heredadas y de leyes narrativas épicas, *dentro* de las cuales tenía él que bailar: y él mismo creó nuevas convenciones para los venideros. Ésa era la escuela de educación de los poetas griegos: primero, pues, dejarse someter a una múltiple coerción, por parte de los poetas anteriores; después, inventar y añadir una nueva coerción, imponérsela y vencerla graciosamente, de modo que se percibieran y admiraran la coerción y la victoria.

No nos estimamos ya bastante cuando nos comunicamos. Nuestras experiencias auténticas no son en absoluto nada charlatanas. No podrían comunicarse ellas mismas aunque quisieran. Esto hace que les falte la palabra. Aquello para lo que tenemos palabras, ya estamos más allá de ello. En todo hablar hay un grano de desprecio. El lenguaje parece que se haya inventado sólo para lo que es término medio, lo mediano, lo compartible. Con el lenguaje ya se *vulgariza* el que habla. — De una moral para sordomudos y otros filósofos.

Aurora. Pensamientos sobre los perjuicios morales (1881)

Lib. 2.º, 115. *El llamado «Yo»*. El lenguaje y los prejuicios sobre los que está construido el lenguaje, nos estorban en la fundamentación de procesos y tendencias internas: por ejemplo, por el hecho de que propiamente sólo hay palabras para los grados *superlativos* de esos procesos y tendencias; pero, entonces, estamos acostumbrados a no observar ya exactamente donde nos faltan palabras, porque allí es fatigoso seguir pensando exactamente; más aún, antaño se decidió sin querer que donde cese el reino de las palabras, cesa también el reino de la existencia...

Del legado póstumo, verano 1872-comienzos 1873

19 <22> La *belleza* vuelve a surgir como poder en la tendencia selectiva del conocimiento.

Comienzos de 1880 hasta verano de 1882

2 <31> Por medio de las palabras, que se ciernen en torno de nosotros, llegamos a pensamientos.

Otoño 1885 hasta otoño 1887

1 <139> Los artistas empiezan a valorar y a sobrevalorar sus obras cuando dejan de tenerse respeto a sí mismos. Su frenético afán de fama vela a menudo un triste secreto: la obra no forma parte de su regla; ellos la sienten como su excepción. También quieren quizá que sus obras intercedan por ellos; quizá que otros se engañen sobre ellos. Finalmente: quizá quieren ruido *en ellos*, para no «oírse» más a sí mismos.

Otoño 1885-otoño 1886

5 <3> Colocamos una palabra donde comienza nuestra ignorancia — donde ya no podemos ver más allá, por ejemplo, la palabra «yo», la palabra «hacer», la palabra «sufrir»: son quizá líneas de horizonte de nuestro conocimiento, pero nada de «verdades».

Cesamos de pensar si no lo queremos hacer en la coerción del lenguaje; alcanzamos todavía precisamente hasta la duda de ver ahí un límite como límite.

[Memoria y tiempo: un lento análisis]

PROUST, *En busca del tiempo perdido*, vol. 7. Traducción: Consuelo Berges. Alianza Editorial.

... En aquel momento, yo llamaba «vida espiritual» a unos razonamientos lógicos que no tenían relación con ella, con lo que existía en mí en aquel momento — exactamente como habían podido parecerme aburridos el mundo y la vida porque los juzgaba por recuerdos sin verdad, mientras que ahora tenía tal apetito de vivir que acababa de hacer renacer en mí, por tres veces, un verdadero momento del pasado.

¿Nada más que un momento del pasado? Acaso mucho más; algo que, común a la vez al pasado y al presente, es mucho más esencial que los dos. En el transcurso de mi vida, la realidad me decepcionó muchas veces porque, en el momento de percibirla, mi imaginación, que era mi único órgano para gozar de la belleza, no podía aplicarse a ella, en virtud de la ley inevitable que dispone que sólo se pueda imaginar lo que está ausente. Y he aquí que, de pronto, el efecto de esta dura ley quedaba neutralizado, suspendido, por un expediente maravilloso de la naturaleza, que hizo espejear una sensación —ruido del tenedor y del martillo, igual título de libro, etc.— a la vez en el pasado, lo que permitía a mi imaginación saborearla, y en el presente, donde la sacudida efectiva de mi sentido por el ruido, el contacto de la servilleta, etc., añadió a los sueños de la imaginación aquello de que habitualmente carecen: la idea de existencia, y, en virtud de este subterfugio, permitió a mi ser lograr, aislar, inmovilizar —el instante de un relámpago— lo que no apresa jamás: un poco de tiempo en estado puro...

Una imagen ofrecida por la vida nos traía en realidad, en ese momento, sensaciones múltiples y diferentes. Por ejemplo, la vista de la cubierta de un libro ya leído ha tejido en los caracteres de su título los rayos de luna de una lejana noche de verano. El gusto del café con leche matinal nos trae esa vaga esperanza de un buen tiempo que tantas veces nos sonriera antaño, en la clara incertidumbre del amanecer, mientras lo tomábamos en un tazón de porcelana blanca, cremosa y plisada que parecía leche endurecida, cuando el día estaba aún intacto y entero. Una hora no es sólo una hora, es un vaso lleno de perfumes, de sonidos, de proyectos y de climas. Lo que llamamos la realidad es cierta relación entre esas sensaciones y esos recuerdos que nos circundan

simultáneamente —relación que suprime una simple visión cinematográfica, la cual se aleja así de lo verdadero cuanto más pretende aferrarse a ello—, relación única que el escritor debe encontrar para encadenar para siempre en su frase los dos términos diferentes. Se puede hacer que se sucedan indefinidamente en una descripción los objetos que figuraban en el lugar descrito, pero la verdad sólo empezará en el momento en que el escritor tome dos objetos diferentes, establezca su relación, análoga en el mundo del arte a la que es la relación única de la ley causal en el mundo de la ciencia, y los encierre en los anillos necesarios de un bello estilo; incluso, como la vida, cuando, adscribiendo una calidad común a dos sensaciones, aísle su esencia común reuniendo una y otra, para sustraerlas a las contingencias del tiempo, en una metáfora. ¿No me había puesto la naturaleza misma, en este aspecto, en la vía del arte? ¿No era ella misma comienzo del arte, ella que, muchas veces, sólo me había permitido conocer la belleza de una cosa en otra, el mediodía en Combray en el son de sus campanas, las mañanas de Doncières sólo en el hipo de nuestro calorífero de agua? Puede que la relación sea poco interesante, mediocres los objetos, malo el estilo, pero mientras no hay esto no hay nada.

....

En cuanto a las verdades que la inteligencia —hasta de los más esclarecidos cerebros— recoge delante de sus narices, en plena luz, su valor puede ser muy grande; pero tienen unos contornos muy secos y son planas, carecen de profundidad porque, para llegar a ellas, no ha habido que franquear profundidades, porque no han sido recreadas. Muchas veces algunos escritores, en el fondo de los cuales no aparecen ya esas verdades misteriosas, a partir de cierta edad no escriben más que con su inteligencia, que ha adquirido cada vez más fuerza; debido a esto, los libros de su edad madura tienen más fuerza que los de su juventud, pero no tienen ya el mismo aterciopelado.

Sin embargo, yo notaba que esas verdades que la inteligencia saca directamente de la realidad no son del todo desdeñables, pues podrían encajar en una materia menos pura pero todavía penetrada de espíritu, esas impresiones que nos trae fuera del tiempo la esencia común a las sensaciones del pasado y del presente, pero que, más preciosas, son también demasiado raras para poder componer sólo con ellas la obra de arte. Yo sentía aglomerarse en mí, capaces de ser utilizadas para esto, multitud de verdades relativas a las pasiones, a los caracteres, a las costumbres. Su percepción me causaba alegría, pero me parecía recordar que, más de una, la había descubierto en el dolor, otras en goces muy mediocres. Entonces surgió en mí una nueva luz, menos resplandeciente sin duda que la que me había hecho percibir que la obra de arte era el único medio de recobrar el Tiempo perdido. Y comprendí que todos esos materiales de la obra literaria eran mi vida pasada...

Y cuando intentamos extraer lo general de nuestro dolor, escribir sobre ello, quizá nos consuela un poco otra razón además de todas las que doy aquí, y es que pensar de una manera general, que escribir, es para el escritor una función sana y necesaria cuya realización le hace dichoso, como a los hombres físicos les hace dichosos el ejercicio, el

sudor, el baño. A decir verdad, yo me rebelaba un poco contra esto. Por más que creyera que la verdad suprema de la vida está en el arte, por más que, por otra parte, no fuera capaz del esfuerzo de recuerdo que hubiera necesitado, tanto para seguir amando a Albertina como para seguir llorando a mi abuela, me preguntaba si, después de todo, una obra de arte de la que ellas no tuvieran consciencia sería para ellas, para el destino de aquellas pobres muertas, una realización. ¡Mi abuela, a la que, con tanta indiferencia, vi agonizar y morir cerca de mí! ¡Oh, si, en expiación, pudiera yo, terminada mi obra, sufrir largas horas antes de morir, herido sin remedio, abandonado de todos! Por otra parte, sentía una infinita compasión hasta de los seres menos queridos, hasta de los indiferentes, y de tantos destinos cuyo sufrimiento, y hasta, simplemente, cuyos aspectos ridículos, mi pensamiento, al intentar comprenderlos, había, en suma, utilizado. Todos aquellos seres que me habían revelado verdades y que ya no existían me parecía que habían vivido una vida que sólo a mí había beneficiado, me parecía como si hubieran muerto por mí. Me era triste pensar que mi amor, al que tanto me aferré, estaría en mi libro tan desprendido de un ser determinado que diversos lectores lo aplicarían exactamente a lo que ellos sintieron por otras mujeres...

[Intuición = expresión = lenguaje = poesía...]

CROCE; *Estética*, cap. I: *La intuición y la expresión*. Traducción: Ángel Vegue y Goldini. Nueva Visión. Buenos Aires, 1969.

... Toda verdadera intuición o representación es, al propio tiempo, *expresión*. Lo que no se objetiva en una expresión no es intuición o representación, sino sensación y naturalidad. El espíritu no intuye, sino haciendo, formando, expresando. Quien separa intuición de expresión, no llega jamás a ligarlas.

La actividad intuitiva tanto intuye cuanto expresa. Si esta proposición suena a paradójica, una de las causas de ello es, sin duda, el hábito de dar a la palabra «expresión» un significado demasiado restringido, asignándola a las únicas expresiones que se llaman verbales; por el contrario, existen también expresiones no verbales, como las de líneas, colores, tonos: todas cuantas se incluyen en el concepto de expresión, que abarca por esto toda clase de manifestaciones del hombre, orador, músico, pintor y demás. Pero pictórica, verbal, musical o como se describa o denomine, la expresión, en cualquiera de estas manifestaciones, no puede faltar a la intuición, de la que es propiamente inseparable. ¿Cómo podemos intuir una figura geométrica si no poseemos clara su imagen, de suerte que podamos trazarla inmediatamente sobre el papel o sobre la pizarra?...

La causa principal de que parezca paradójica la tesis que sustentamos es la ilusión o prejuicio de que se intuye de la realidad mucho más de lo que realmente se intuye. Se oye con frecuencia decir a algunos que tienen en la mente muchos e importantes pensamientos, pero que no aciertan a expresarlos. En verdad, si realmente los tuvieran, los habrían acuñado en palabras hermosas y resonantes y, por consiguiente, expresado. Si en el acto de expresarlos, aquellos pensamientos parecían desvanecerse o se reducían a pobres y escasos, es, sencillamente, que no existían o que eran justamente escasos y pobres. Igualmente se cree que todos nosotros, hombres ordinarios, intuimos e imaginamos países, figuras, escenas como los pintores, y cuerpos como los escultores, con la diferencia de que pintores o escultores saben pintar o esculpir aquellas imágenes y que nosotros las llevamos dentro de nuestro espíritu inexpressas. Se cree, a lo mejor, que una virgen de Rafael puede imaginarla cualquiera, y, sin embargo, Rafael es Rafael por la habilidad mecánica de haber fijado en lienzo su imagen. Nada más falso. El mundo que intuimos de ordinario es poca cosa, y se traduce en mezquinas expresiones que paulatinamente van aumentando y colmándose con la creciente concentración espiritual en algunos momentos particulares. Son las palabras interiores que nos decimos a nosotros mismos, los juicios que expresamos tácitamente: «esto es un hombre, eso un caballo, estotro pesa, esotro es áspero, aquello me gusta»; es un deslumbramiento de luz y de colores que pictóricamente no puede tener sincera y exacta expresión sino por medio de un revoltijo, del que apenas alcanzamos pocos trazos particulares distintivos. Nada más que esto poseemos en nuestra vida ordinaria; tal es la base de nuestra acción ordinaria. Es el índice de un libro; son, como se ha dicho, las etiquetas que se ponen a las cosas y que ocupan el lugar de éstas. Índice y etiquetas (expresiones al cabo) suficientes para nuestras pequeñas necesidades y para nuestras acciones pequeñas. Mas de cuando en cuando, del índice pasamos al libro; de las etiquetas, a las cosas; de las pequeñas intuiciones, a las grandes; de las grandes, a las grandísimas y excelsas. El paso es generalmente bien penoso. Los que han indagado con mayor hondura la psicología de los artistas han observado que cuando al ver de prisa y corriendo a una persona nos disponemos a intuir la para hacerle, por ejemplo, el retrato, aquella visión ordinaria, que parecía tan viva y neta, se revela punto menos que nada...

Ibid., cap. III: *El arte y la filosofía*. Traducción: Ángel Vegue y Goldini. Nueva Visión, Buenos Aires, 1969.

... Hablar no es pensar lógicamente, pero *pensar lógicamente* es, al mismo tiempo, *hablar*.

Es verdad generalmente reconocida que el pensamiento no puede existir sin la palabra. Las negaciones de esta tesis se fundan todas en equívocos y errores.

El primer equívoco es el de los que observan que se puede pensar igualmente con figuras geométricas, cifras algebraicas, signos ideográficos, sin necesidad de ninguna palabra, ni aun tácita y casi insensiblemente pronunciada, dentro de sí; que hay lenguas en que la palabra, el signo fónico, no expresa nada si no lo relacionamos con el signo escrito, etcétera. Pero cuando hemos dicho «hablar» hemos querido usar una sinécdoque y significar genéricamente «expresión», la cual, como ya hemos dicho, no es solamente la expresión llamada verbal. Será o no verdad que algunos conceptos puedan expresarse sin manifestaciones fónicas; pero los ejemplos que se aducen en contrario prueban que no pueden existir nunca los conceptos sin expresiones...

[Arte y sueño]

FREUD, *Introducción al psicoanálisis*. Alianza Editorial, pp. 404-405.

... Quisiera llamaros todavía la atención sobre una de las facetas más interesantes de la vida imaginativa. Se trata de la existencia de un camino de retorno desde la fantasía a la realidad. Este camino no es otro que el del arte. El artista es, al mismo tiempo, un introvertido próximo a la neurosis. Animado de impulsos y tendencias extraordinariamente enérgicos, quisiera conquistar honores, poder, riqueza, gloria y amor. Pero le faltan los medios para procurarse esta satisfacción y, por tanto, vuelve la espalda a la realidad, como todo hombre insatisfecho, y concentra todo su interés, y también su libido, en los deseos creados por su vida imaginativa, actitud que fácilmente puede conducirlo a la neurosis. Son, en efecto, necesarias muchas circunstancias favorables para que su desarrollo no alcance ese resultado, y ya sabemos cuán numerosos son los artistas que sufren inhibiciones parciales de su actividad creadora a consecuencia de afecciones neuróticas. Su constitución individual entraña seguramente una gran aptitud de sublimación y una cierta debilidad para efectuar la represiones susceptibles de decidir el conflicto. Pero el artista vuelve a encontrar el camino de la realidad en la siguiente forma: desde luego, no es el único que vive una vida imaginativa. El dominio intermedio de la fantasía goza del favor general de la humanidad, y todos aquellos que sufren de cualquier privación acuden a buscar en ella una compensación y un consuelo. La diferencia está en que los profanos no extraen de las fuentes de la fantasía sino un limitadísimo placer, pues el carácter implacable de sus represiones los obliga a contentarse con escasos sueños diurnos que, además, no son siempre conscientes. En cambio, el verdadero artista consigue algo más. Sabe dar a sus sueños diurnos una forma que los despoja de aquel carácter personal que pudiera desagradar a los extraños y los hace susceptibles de constituir una fuente de goce para los demás.

[...] De este modo logra atraerse el reconocimiento y la admiración de sus contemporáneos y acaba por conquistar, merced a su fantasía, aquello que antes no tenía sino una realidad imaginativa: honores, poder y amor.

[La historia del arte como desarrollo de formas sin nombres]

WOELFFLIN, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, 2.a ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1945, pp. 14-16, 18-21 y 310-312.

La historia del arte como evolución de la visualidad

Todo artista se halla con determinadas posibilidades «ópticas», a las que se encuentra vinculado. No todo es posible en todos los tiempos. La capacidad de ver tiene también su historia, y el descubrimiento de estos «estratos ópticos» ha de considerarse como la tarea más elemental de la historia artística.

.....

Esquemas o conceptos fundamentales de la visualidad occidental

El arte barroco no es ni una decadencia ni una superación del clásico: es, hablando de un modo general, otro arte. La evolución occidental de la época moderna no puede reducirse al esquema de una simple curva con su proclive, su culminación y su declive, ya que son dos los puntos culminantes que evidencia. La simpatía de cada cual puede recaer sobre el uno o el otro: en todo caso, hay que tener conciencia de que se juzga arbitrariamente, así como es arbitrario decir que el rosal alcanza su plenitud al dar las flores y el peral cuando da sus frutos.

Por mayor simplicidad hemos de tomarnos la libertad de hablar de los siglos XVI y XVII como si fuesen unidades de estilo, a pesar de que estas medidas temporales no significan producción homogénea y de que los rasgos fisionómicos del seiscientos comienzan ya a dibujarse antes del año 1600, así como por el otro extremo condicionan la fisonomía del XVIII. Nuestro propósito tiende a comparar tipo con tipo, lo acabado con lo acabado. Lo «acabado» no existe, naturalmente, en el sentido estricto de la palabra, puesto que todo lo histórico se halla sometido a una continua evolución; pero hay que decidirse a detener las diferencias en un momento fecundo y hacerlas hablar por contraste de unas y otras si no se quiere que sea algo inasible la evolución. Los antecedentes del Alto Renacimiento no deben ignorarse; pero representan un arte arcaico, un arte de primitivos para quienes no existía aún una forma plástica segura. Presentar las

transiciones particulares que llevan del estilo del siglo XVI al del XVII es tarea que ha de quedar para la descripción histórica especial, la cual no llegará a cumplir su cometido exactamente hasta que no disponga de los conceptos decisivos.

Si no nos equivocamos, se puede condensar la evolución, provisionalmente, en los cinco pares de conceptos que siguen:

1. La evolución de lo lineal a lo pictórico, es decir, el desarrollo de la línea como cauce y guía de la visión, y la paulatina desestima de la línea. Dicho en términos generales: la aprehensión de los cuerpos según el carácter táctil —en contorno y superficies—, por un lado, y del otro una interpretación capaz de entregarse a la mera apariencia óptica y de renunciar al dibujo «palpable». En la primera, el centro carga sobre el límite del objeto; en la segunda, el fenómeno se desborda en el campo de lo ilimitado. La visión plástica, *perfilista*, aísla las cosas; en cambio, la retina pictórica maniobra su conjunción. En el primer caso radica el interés mucho más en la aprehensión de los distintos objetos físicos como valores concretos y asibles; en el segundo caso, más bien en interpretar lo visible en su totalidad, como si fuese vaga apariencia.

2. La evolución de lo superficial a lo profundo. El arte clásico dispone en planos o capas las distintas partes que integran el conjunto formal, mientras que el barroco acentúa la relación sucesiva de fondo a prestancia o viceversa. El plano es el elemento propio de la línea; la yuxtaposición plana, la forma de mayor visualidad. Con la desvaloración del contorno viene la desvaloración del plano, y la vista organiza las cosas en el sentido de anteriores y posteriores. Esta diferencia no es cualitativa: no tiene nada que ver esta novedad con una aptitud más grande para representar la profundidad espacial, antes bien, lo que significa fundamentalmente es otra manera de representarla; así como tampoco el «estilo plano», en el sentido que nosotros le damos, en el estilo del arte primitivo, ya que no hace acto de presencia hasta que llegan a dominarse totalmente el escorzo y el efecto espacial.

3. La evolución de la forma cerrada a la forma abierta. Toda obra de arte ha de ser un conjunto cerrado, y ha de considerarse como un defecto el que no esté limitada en sí misma. Sólo que la interpretación de esta exigencia ha sido tan diferente en los siglos XVI y XVII, que frente a la forma suelta del barroco puede calificarse, en términos generales, la construcción clásica como arte de la forma cerrada. La relajación de las reglas y del rigor tectónico, o como quiera que se llame al hecho, no denota meramente una intensificación del estímulo, sino una nueva manera de representar empleada consecuentemente, y por lo mismo hay que aceptar este motivo entre las formas fundamentales de la representación.

4. La evolución de lo múltiple a lo unitario. En el sistema del ensamble clásico cada componente defiende su autonomía a pesar de lo trabado del conjunto. No es la autonomía sin vínculo del arte primitivo: lo particular está supeditado al conjunto sin perder por ello su ser propio. Para el observador presupone ello una articulación, un

proceso de miembro a miembro, lo cual es algo muy diferente, o la concepción como conjunto que emplea y exige el siglo XVII. En ambos estilos se busca la unidad (lo contrario de la época preclásica, que no entendía aún este concepto en su verdadero sentido), sólo que en un caso se alcanza la unidad mediante armonía de partes autónomas o libres, y en el otro mediante la concentración de partes en un motivo, o mediante la subordinación de los elementos bajo la hegemonía absoluta de uno.

5. La claridad absoluta y la claridad relativa de los objetos. Se trata de un contraste por de pronto afín de lo lineal y lo pictórico: la representación de las cosas como ellas son, tomadas separadamente y asequibles al sentido plástico del tacto, y la representación de las cosas según se presentan, vistas en globo, y sobre todo según sus cualidades no plásticas. Es muy particular advertir que la época clásica instituye un ideal de claridad perfecta que el siglo XV sólo vagamente vislumbró y que el XVII abandona voluntariamente. Y esto no por haberse tornado confuso el arte —lo cual es siempre de un efecto desagradable—, sino porque la claridad del motivo ya no es el fin último de la representación; no es ya necesario que la forma se ofrezca en su integridad: basta con que se ofrezcan los asideros esenciales. Ya no están la composición, la luz y el color al servicio de la forma de un modo absoluto, sino que tienen su vida propia. Hay casos en que una ofuscación parcial de la claridad absoluta se utiliza con el único fin de realzar el encanto; ahora bien: la claridad «relativa» no penetra en la historia del arte como forma de representación amplia y dominante hasta el momento en que se considera ya la realidad como un fenómeno de otra índole. Ni constituye una diferencia cualitativa el que abandone el barroco los ideales de Durero y Rafael, sino más bien una orientación distinta frente al mundo.

Por qué evoluciona el arte

La evolución de lo lineal a lo pictórico significa el avance desde la comprensión táctil de las cosas que hay en el espacio, una intuición que aprendió a confiar en la mera impresión de los ojos; o dicho con otras palabras: la renuncia a lo palpable en aras de la simple apariencia óptica.

[El «yo» lírico en cuestión]

RILKE, del *Réquiem por un poeta*. Plaza y Janés, 1960.

...¡Oh vieja maldición de los poetas,
que se quejan cuando deben decir,
que siempre opinan sobre sus sentires
en lugar de formarlos, y suponen

que lo que en ellos es triste o gozoso
sabrían y podrían en poemas
llorarlo o festejarlo! Como enfermos,
convierten en lamento su lenguaje,
para decir dónde les duele, en vez
de transformarse, duros, en palabras,
como el cantero de una catedral
se transforma en la calma de la piedra...

[La lucidez intelectual, peligrosa para la poesía]

VALÉRY, *Tel quel: Choses tues* (1930), Gallimard.

En todo lo inútil, hay que ser divino. O no mezclarse en ello en absoluto.

Las obras bellas son hijas de su forma, *que nace antes que ellas*. El valor de las obras del hombre no reside en ellas mismas, sino en los desarrollos que reciben de los demás y de las circunstancias ulteriores.

—El arte muy grande es aquel cuyas imitaciones son legítimas, dignas, soportables; y que no es destruido ni depreciado por ellas; ni ellas por él.

LITERATURA. Un libro no es, después de todo, sino un extracto del monólogo de su autor. El hombre o el alma se habla; el autor elige en su discurso. La selección que hace depende de su amor de sí: se ama en tal pensamiento, se odia en tal otro; su orgullo o sus intereses toman o dejan lo que le viene al espíritu, y *lo que querría ser* elige en *lo que es*. Es una ley fatal.

Que si nos fuera dado todo el monólogo, seríamos capaces de encontrar una respuesta bastante exacta a la pregunta más precisa que una crítica legítima pueda proponerse ante una obra...

La sintaxis es una facultad del alma.

La inspiración es la hipótesis que reduce al autor al papel de un observador.

Idea poética es la que, puesta en prosa, sigue reclamando el verso.

La mayor parte de los hombres tienen una idea tan vaga de la poesía que esa misma vaguedad de su idea es para ellos la definición de la poesía.

La Poesía es una supervivencia.

Poesía, en una época de simplificación del lenguaje, de alteración de las formas, de insensibilidad respecto a éstas, de especialización — es *cosa preservada*. Quiero decir que hoy día no se inventarían los versos. Ni, por lo demás, los ritos de toda especie.

El lirismo es el desarrollo de una exclamación.

El lirismo es el género de poesía que supone la *voz en acción* — la voz directamente salida de, o provocada por — las cosas que se ven o que se sienten como *presentes*.

Voz - Poesía. La idea de *Inspiración* contiene éstas: *Lo que no cuesta nada es lo que tiene más valor.*

Lo que tiene más valor no debe costar nada.

Y ésta: Glorificarse más de aquello de que se es menos responsable.

La rima tiene el gran éxito de poner furiosa a la gente sencilla que cree ingenuamente que hay algo bajo el cielo más importante que una convención. Tiene la creencia ingenua de que algún pensamiento *puede* ser más profundo, más duradero... que una convención cualquiera...

No es ése el menor encanto de la rima, ni por el que acaricia menos dulcemente el oído.

Construir un poema que no contenga más que poesía es imposible.

Si una pieza no contiene más que *poesía*, no está construida; no es un *poema*.

Un cierto apuro de la memoria hace venir una palabra que no es la buena, pero que inmediatamente se hace la mejor. Esa palabra hace escuela, ese apuro se hace sistema, superstición, etc.

Una obra no está nunca necesariamente *terminada*, pues el que la ha hecho nunca se ha cumplido, y el poder y la agilidad que ha sacado de ella le confieren precisamente el don de mejorarla, y así sucesivamente... *De ella saca con qué borrarla y rehacerla*. Así es, por lo menos, como un artista *libre* debe mirar las cosas. Y de ahí llega a tener por obras satisfactorias solamente las que le han enseñado algo más.

Este modo de ver no es el de los aficionados ordinarios a las obras. No podría convenirles.

— Pero yo he escrito todo esto siguiendo, a partir de mi comienzo, otra vía que aquella en que pensaba inicialmente meterme por ese mismo comienzo.

En general, uno intenta «expresar su pensamiento», es decir, pasar de una forma *impura* y mezclada con todos los medios del espíritu, a una forma *pura*, es decir solamente verbal, y organizada, que se reduce a un sistema de actos, o de contrastes arreglados.

Pero el arte poética conduce singularmente a encararse con las formas puras en sí mismas.

Siempre he hecho mis versos observándomelos hacer, en lo cual quizá nunca he sido solamente poeta.

— He aprendido bien pronto a distinguir lo real del pensamiento y lo real de los efectos.

Pero, sin esa confusión, ¿se es poeta?

Ideal literario, terminar por saber no poner en su página nada más que «lector».

Cahiers

No se hacen las obras que se querían hacer — se obedece a muy otro que a sí mismo. No se hace ya lo que se estaba más hecho para hacer... Y los críticos sin embargo llaman a lo que se ha hecho Tú —¡y tu obra!—.

Mis obras son por el contrario las que no he hecho, y en las que he pensado más, y más profundamente. (1918-1919, J VII, 263.)

Lenguaje. El lenguaje nunca ha visto el pensamiento. (1900-1901, sin título, II, 356.)

El lenguaje me sufre y me hace sufrir. Unas veces lo pliego a mi modo de ver, otras veces él transforma mi modo de ver. (1903-1905, III, 680.)

La palabra no significa lo que pretende significar sino ex-cepcio-nal-men-te. (1910, D 10, IV, 458.)

El poeta tiene por función celebrar al mismo tiempo que ilustrar esta invención asombrosa, el lenguaje.

Nuestra época no tiene su lenguaje. No nos atrevemos a confesarlo. Entonces, unos usan de un lenguaje de pastiche —procedente de combinaciones prestadas (a los tres siglos precedentes)—; los demás hablan como el primer hombre y hablan para ellos solos. (1919-1920, K VII, 439.)

No empleéis palabras que no empleáis para pensar. (1920-1921, M VII, 814.)

La belleza de un objeto es lo que hace de ese objeto por relación a tal hombre una fuente prácticamente inagotable de energía de atención sin defensa, sin fatiga. Hay entonces intercambio perfecto entre el espectador y el espectáculo. La vuelta a comenzar indefinida.

En suma, un objeto introduce un funcionamiento que tiende a conservarse. (1922, R VIII, 595.)

Escribir —para conocerse— y eso es todo. (1907-1908, sin título, IV, 199.)

La forma hace la idea orgánica. (1909-1910, A IV, 359.)

Cuando una obra es muy bella pierde a su autor. Ya no es su propiedad. Conviene a todos. Devora a su padre — él no fue más que el medio. Ella lo despoja. (1903-1905, IV, 46.)

¿Cuándo decir que una obra está acabada? ¿En qué momento? Haría falta un acontecimiento-señal — una discontinuidad. (1909-1910, A IV, 359.)

El objetivo de la obra es asombrar al obrero. (1912, I' 12, IV, 826.)

El arte de escribir implica una organización del espíritu que permite volver a tomar de mil maneras la «idea» y volverla a pensar hasta encontrar una figura favorable de palabras. (1922, U IX, 49.)

El placer literario no es tanto expresar su pensamiento cuanto encontrar lo que uno no esperaba de sí. (1917-1918, G VI, 783.)

[Temporalidad frente a conceptualismo; palabra de todos frente a individualismo burgués]

ANTONIO MACHADO, *De un cancionero apócrifo* (1928)

Sostenía Mairena que sus *Coplas mecánicas* no eran realmente suyas, sino de la *Máquina de trovar*, de Jorge Meneses. Es decir, que Mairena había imaginado un poeta, el cual, a su vez, había inventado un aparato, cuyas eran las coplas que daba a la estampa.

Diálogo entre *Juan de Mairena* y *Jorge Meneses*:

Mairena.—¿Qué augura usted, amigo Meneses, del porvenir de la lírica?

Meneses.—Pronto el poeta no tendrá más recurso que enfundar su lira y dedicarse a otra cosa.

Mairena.—¿Piensa usted?...

Meneses.—Me refiero al poeta lírico. El sentimiento individual, mejor diré: el polo individual del sentimiento, que está en el corazón de cada hombre, empieza a no interesar, y cada día interesará menos. La lírica moderna, desde el declive romántico hasta nuestros días (los del simbolismo), es acaso un lujo, un tanto abusivo, del hombre manchesteriano, del individualismo burgués, basado en la propiedad privada. El poeta exhibe su corazón con la jactancia del burgués enriquecido que ostenta sus palacios, sus coches, sus caballos y sus queridas. El corazón del poeta, tan rico en sonoridades, es casi un insulto a la afonía cordial de la masa, esclavizada por el trabajo mecánico. La poesía lírica se engendra siempre en la zona central de nuestra *psique*, que es la del sentimiento; no hay lírica que no sea sentimental. Pero el sentimiento ha de tener tanto de individual como de genérico, porque aunque no existe un corazón en general, que sienta por todos, sino que cada hombre lleva el suyo y siente con él, todo sentimiento se orienta hacia valores universales, o que pretenden serlo. Cuando el sentimiento acorta su radio y no

trasciende del yo aislado, acotado, vedado al prójimo, acaba por empobrecerse y, al fin, canta de falsete. Tal es el sentimiento burgués, que a mí me parece fracasado; tal es el fin de la sentimentalidad romántica. En suma, no hay sentimiento verdadero sin simpatía, el mero *pathos* no ejerce función cordial alguna, ni tampoco estética. Un corazón solitario —ha dicho no sé quién, acaso Pero Grullo— no es un corazón; porque nadie siente si no es capaz de sentir con otro, con otros... ¿por qué no con todos?

Mairena.—¡Con todos! ¡Cuidado, Meneses!

Meneses.—Sí, comprendo. Usted, como buen burgués, tiene la superstición de lo selecto, que es la más plebeya de todas. Es usted un cursi.

Mairena.—Gracias.

Meneses.—Le parece a usted que sentir con todos es convertirse en multitud, en masa anónima. Es precisamente lo contrario. Pero no divaguemos. Hay una crisis sentimental que afecta a la lírica, y cuyas causas son muy complejas. El poeta pretende cantarse a sí mismo, porque no encuentra temas de comunión cordial, de verdadero sentimiento. Con la ruina de la ideología romántica, toda una sentimentalidad, concomitantemente, se viene abajo. Es muy difícil que una nueva generación siga escuchando nuestras canciones. Porque lo que a usted le pasa, en el rincón de su sentir, que empieza a no ser comunicable, acabará por no ser nada. Una nueva poesía supone una nueva sentimentalidad y ésta, a su vez, nuevos valores. Un himno patriótico nos conmueve a condición de que la patria sea para nosotros algo valioso; en caso contrario, ese himno nos parecerá vacío, falso, trivial o ramplón. Comenzamos a diputar insinceros a los románticos, declamatorios, hombres que simulan sentimientos, que, acaso, no experimentaban. Somos injustos. No es que ellos no sintieran, es más bien que nosotros no podemos sentir con ellos. No sé si esto lo comprende usted bien, amigo Mairena.

Mairena.—Sí, lo comprendo. Pero usted, ¿no cree en una posible lírica intelectual?

Meneses.—Me parece tan absurda como una geometría sentimental o un álgebra emotiva. Tal vez sea ésta la hazaña de los epígonos del simbolismo francés. Ya Mallarmé llevaba dentro el negro catedrático capaz de intentarla. Pero este camino no lleva a ninguna parte.

Mairena.—¿Qué hacer, Meneses?

Meneses.—Esperar a los nuevos valores. Entretanto, como pasatiempo, simple juguete, yo pongo en marcha mi arstón poético o *máquina de trovar*. Mi modesto aparato no pretende substituir ni suplantar al poeta (aunque puede con ventaja suplir al maestro de retórica), sino registrar de una manera objetiva el estado emotivo, sentimental, de un grupo humano, más o menos nutrido, como un termómetro registra la temperatura o un barómetro la presión atmosférica.

[La arquitectura parte de cero: funcionalismo humano]

LE CORBUSIER, *El espíritu nuevo en arquitectura*. Traducción: Miguel Borrás y José M.a Forcada. *Cuadernos de Arquitectura*, Murcia, 1983.

Estamos acostumbrados a buscar el fenómeno arquitectónico sólo en el estudio de los palacios; éstos, evidentemente, representan una cierta conclusión. Pero yo hablaré simplemente de la casa, que es un pretexto [...]. La arquitectura actual se ocupa de la casa, de la casa normal y corriente, para hombres normales y corrientes. Abandona el palacio. Estudiar la casa para el hombre corriente, «llano», es recuperar las bases humanas, la escala humana, la necesidad tipo, la función tipo, la emoción tipo.

La casa tiene dos finalidades. Es, primeramente, una *machine à habiter*; es decir, una máquina destinada a procurarnos una ayuda eficaz para la rapidez y la exactitud en el trabajo, una máquina diligente y atenta para satisfacer las exigencias del cuerpo: comodidad. Pero luego es el lugar útil para la meditación, y finalmente el lugar donde la belleza existe y aporta al espíritu la calma indispensable; no pretendo que el arte sea un plato para todo el mundo, simplemente digo que, para ciertos espíritus, la casa debe aportar el sentimiento de belleza. Todo lo que concierne a las finalidades prácticas de la casa ya lo aporta el ingeniero; en lo concerniente a la meditación, al espíritu de belleza, al orden reinante (y que será el soporte de aquella belleza), lo hará *la arquitectura*. Trabajo del ingeniero por una parte; arquitectura por otra parte.

La casa procede directamente del fenómeno de antropocentrismo, es decir, que todo se remite al hombre, y esto por la razón bien simple de que la casa, fatalmente, sólo nos interesa a nosotros y más que cualquier otra cosa; la casa se adapta a nuestros gestos: es la concha del caracol. Es necesario, por tanto, que esté hecha a nuestra medida.

Remitirlo todo a la escala humana constituye, así, una necesidad; es la única solución que se puede adoptar; es, sobre todo, el único medio para ver claro en el problema actual de la arquitectura y para permitir una revisión total de los valores, revisión indispensable tras un período que es, en suma, la última ola del Renacimiento, la culminación de casi seis siglos de cultura pre-maquinista, período brillante que vino a romperse ante el maquinismo, período que, contrariamente al nuestro, se consagró al fasto exterior, palacios de los señores, iglesias de los papas.

Pero, como ya he dicho, nos hallamos frente a un fenómeno nuevo, el maquinismo: los medios para construir una casa a escala humana están totalmente trastornados, prodigiosamente enriquecidos, opuestos a las costumbres, hasta el punto de que nada de lo que nos ha legado el pasado es de alguna utilidad, y que una estética nueva está buscando a tientas. Estamos al comienzo de una nueva *forma*: es ella lo que vamos a intentar expresar.

El antropocentrismo, es decir, la nueva toma de contacto con la escala humana, es, en una palabra brutal, estudiar puertas, estudiar ventanas; la casa es una caja en la que se abren puertas y ventanas; puertas y ventanas son los elementos de la arquitectura. Se han llegado a construir edificios con puertas de 12 metros de alto, o de 3 metros; son tan

inadecuadas unas como otras; se han aflojado las medidas lícitas, se ha creado poco a poco un código de medidas arbitrarias, mientras conservamos inmutable nuestra talla de 1 m 80. Hay que hacer, pues, una revisión de las medidas, una revisión de los elementos de la arquitectura.

[Apología del arte nuevo, minoritario y deportivo]

JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte* (1926), en *Revista de Occidente*, Madrid, pp. 1-13.

... El arte joven, con sólo presentarse, obliga al buen burgués a sentirse tal y como es: buen burgués, ente incapaz de sacramentos artísticos, ciego y sordo a toda belleza pura. Ahora bien, esto no puede hacerse impunemente después de cien años de halago omnímodo a la masa y apoteosis del «pueblo». Habituada a predominar en todo, la masa se siente ofendida en sus «derechos del hombre» por el arte nuevo, que es un arte de privilegio, de nobleza de nervios, de aristocracia instintiva. Dondequiera que las jóvenes musas se presentan, la masa las cocea.

Se acerca el tiempo en que la sociedad, desde la política al arte, volverá a organizarse, según es debido, en dos órdenes o rangos: el de los hombres egregios y el de los hombres vulgares. Todo el malestar de Europa vendrá a desembocar y curarse en esta nueva y salvadora escisión. La unidad indiferenciada, caótica, informe, sin arquitectura anatómica, sin disciplina regente en que se ha vivido por espacio de ciento cincuenta años, no puede continuar. Bajo toda la vida contemporánea late una injusticia profunda e irritante; el falso supuesto de la igualdad real entre los hombres.

.....

Alegrarse o sufrir con los destinos humanos que, tal vez, la obra de arte nos refiere o presenta, es cosa muy diferente del verdadero goce artístico. Más aún: esa ocupación con lo humano de la obra es, en principio, incompatible con la estricta fruición estética.

Se trata de una cuestión de óptica sumamente sencilla. Para ver un objeto tenemos que acomodar de una cierta manera nuestro aparato ocular. Si nuestra acomodación visual es inadecuada, no veremos el objeto o lo veremos mal. Imagínese el lector que estamos mirando un jardín al través del vidrio de una ventana. Nuestros ojos se acomodarán de suerte que el rayo de la visión penetre el vidrio, sin detenerse en él, y vaya a prenderse en las flores y frondas. Como la meta de la visión es el jardín y hasta él va lanzado el rayo visual, no veremos el vidrio, pasará nuestra mirada a su través sin percibirlo. Cuanto más puro sea el cristal menos lo veremos. Pero luego, haciendo un esfuerzo, podemos desentendernos del jardín, y retrayendo el rayo ocular, detenerlo en el vidrio. Entonces el jardín desaparece a nuestros ojos y de él sólo vemos unas masas de

color confusas que parecen pegadas al cristal. Por lo tanto, ver el jardín y ver el vidrio de la ventana son dos operaciones incompatibles: la una excluye a la otra y requieren acomodaciones oculares diferentes.

.....

Pues bien: la mayoría de la gente es incapaz de acomodar su atención al vidrio y transparencia que es la obra de arte; en vez de esto, pasa a través de ella sin fijarse y va a revolcarse apasionadamente en la realidad humana que en la obra está aludida. Si se le invita a soltar esta presa y a detener la atención sobre la obra misma de arte, dirá que no ve en ella nada, porque en efecto, no ve en ella cosas humanas, sino sólo transparencias artísticas, puras virtualidades.

Durante el siglo XIX los artistas han procedido demasiado impuramente. Reducían a un minimum los elementos estrictamente estéticos y hacían consistir la obra, casi por entero, en la ficción de realidades humanas. En este sentido es preciso decir que, con uno u otro cariz, todo el arte normal de la pasada centuria ha sido realista. Realistas fueron Beethoven y Wagner. Realista Chateaubriand como Zola. Romanticismo y naturalismo, vistos desde la altura de hoy, se aproximan y descubren su común raíz realista.

.....

Aunque sea imposible un arte puro, no hay duda alguna de que cabe una tendencia a la purificación del arte. Esta tendencia llevará a una eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos, que dominaban en la producción romántica y naturalista. Y en este proceso se llegará a un punto en que el contenido humano de la obra sea tan escaso que casi no se lo vea. Entonces tendremos un objeto que sólo puede ser percibido por quien posea ese don peculiar de la sensibilidad artística. Será un arte para artistas, y no para la masa de los hombres; será un arte de casta, y no demótico.

He aquí por qué el arte nuevo divide al público en dos clases de individuos: los que lo entienden y los que no lo entienden; esto es, los artistas y los que no lo son. El arte nuevo es un arte artístico.

.....

En arte es nula toda repetición. Cada estilo que aparece en la historia puede engendrar cierto número de formas diferentes dentro de un tipo genérico. Pero llega un día en que la magnífica cantera se agota. Esto ha pasado, por ejemplo, con la novela y el teatro romántico-naturalista. Es un error ingenuo creer que la esterilidad actual de ambos géneros se debe a la ausencia de talentos personales. Lo que acontece es que se han agotado las combinaciones posibles dentro de ellos. Por esta razón, debe juzgarse venturoso que coincida con este agotamiento la emergencia de una nueva sensibilidad capaz de denunciar nuevas canteras intactas.

Si se analiza el nuevo estilo, se hallan en él ciertas tendencias sumamente conexas entre sí. Tiende: 1.º, a la deshumanización del arte; 2.º, a evitar las formas vivas; 3.º, a hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte; 4.º, a considerar el arte como juego, y

nada más; 5.º, a una esencial ironía; 6.º, a eludir toda falsedad, y, por tanto, a una escrupulosa realización. En fin, 7.º, el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin trascendencia alguna.

[Mentalidad estética tradicional en el marxismo]

GEORG LUKÁCS, «Arte y verdad objetiva», en *Problemas del realismo*. Traducción: Carlos Gerhard, Fondo de Cultura Económica, México, 1966, pp. 20-29.

El reflejo artístico de la realidad parte de los mismos contrastes que cualquier otro reflejo de la realidad. Su carácter específico reside en que busca para su resolución un camino distinto del científico. Este carácter específico del reflejo artístico de la realidad podemos caracterizarlo de la mejor manera partiendo mentalmente de la meta alcanzada, para ilustrar desde allí las premisas de su éxito. Esta meta consiste, en todo gran arte, en proporcionar una imagen de la realidad, en la que la oposición de fenómeno y esencia, de caso particular y ley, de immediatez y concepto, etcétera, se resuelve de tal manera que en la impresión inmediata de la obra de arte ambos coincidan en una unidad espontánea, que ambos formen para el receptor una unidad inseparable. Lo general aparece como propiedad de lo particular y de lo singular; la esencia se hace visible y perceptible en el fenómeno; la ley se revela como causa motriz específica del caso particular expuesto especialmente. Engels expresa esta manera de ser de la plasmación artística de modo muy claro, al decir a propósito de la caracterización de las figuras en la novela: «Cada uno es un tipo, pero al propio tiempo un determinado individuo particular, un “éste”, como dice el viejo Hegel, y así debe ser».

Síguese de ahí que toda obra de arte ha de presentar una cohesión coherente, redondeada, acabada, y tal, además, que su movimiento y estructura resulten *directamente* evidentes. La necesidad de esta evidencia inmediata se muestra de la manera más clara en la literatura precisamente. Las conexiones verdaderas y más profundas de una novela, por ejemplo, o de un drama, sólo pueden revelarse al final. Forma parte de la esencia de su construcción y de su efecto el que solamente el final proporcione la aclaración verdadera y completa del principio. Y sin embargo, su composición resultaría totalmente equivocada y sin efecto si el camino que conduce a dicho remate final no poseyera en cada etapa una evidencia inmediata...

En esta forma, toda obra de arte importante crea un «mundo propio»...

¿No anula acaso semejante determinación de la peculiaridad de la obra de arte su carácter de reflejo de la realidad? ¡De ningún modo! Sólo pone nítidamente de relieve la especialidad y la peculiaridad del reflejo artístico de la realidad. La aparente unidad de la obra de arte, su incomparabilidad aparente con la realidad se funda precisamente en la base del reflejo artístico de la realidad.

La unidad de la obra de arte es, pues, el reflejo del proceso de la vida en su movimiento y en su concreta conexión animada...

Así pues, la unidad significa primero, que el objetivo de la obra de arte consiste en representar y dar vida en reflejo animado a aquella «astucia», aquella riqueza y aquella inagotabilidad de la vida, de la que hace poco nos hablaba Lenin. Y lo mismo da que la obra de arte se proponga plasmar el todo de la sociedad o solamente un caso particular artificiosamente aislado, siempre tratará de dar forma a la infinitud de su objeto. Esto significa: tratará de incluir en su exposición, dándoles forma, todas las determinaciones esenciales que constituyen en la realidad objetiva el fundamento de semejante caso o complejo de casos...

... La paradoja del efecto de la obra de arte reside en el hecho de que nos entregamos a ella como a una realidad puesta ante nosotros, en que la aceptamos y la acogemos en nosotros como tal realidad, si bien sabemos siempre exactamente que no se trata de realidad alguna, sino meramente de una forma particular del reflejo de la realidad. Lenin dice acertadamente: «El arte no exige el reconocimiento de sus obras como *realidad*». Así pues, la ilusión artísticamente engendrada, la apariencia estética, descansa por una parte en la unidad de la obra de arte tal como la hemos analizado, en el hecho de que la obra de arte refleja en su conjunto el proceso conjunto de la vida y no brinda en los detalles reflejos de fenómenos particulares de la vida, que en su particularidad pudieran compararse con ésta, con su modelo verdadero. La no comparabilidad en este aspecto es la premisa de la ilusión artística, que resulta inmediatamente destruida por toda comparación semejante. Por otra parte, e inseparablemente ligado a ello, esta unidad de la obra de arte, la creación de la ilusión estética sólo es posible si la obra de arte refleja de modo *objetivamente justo* el proceso objetivo conjunto de la vida...

[Un teatro «distanciado» para reflexionar críticamente]

BERTOLT BRECHT, de *Escritos sobre el teatro*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1970, pp. 149-155.

El arte logra el privilegio de construir su mundo propio —que no coincide necesariamente con el otro— merced a un fenómeno muy particular, la identificación del espectador con el artista y, a través de éste, con los personajes y sucesos del escenario, sobre la base de la sugestión. El principio de la identificación es, pues, lo que tendremos que examinar.

La identificación es uno de los pilares de la estética que hoy impera. Ya Aristóteles señalaba, en su grandiosa *Poética*, cómo puede producirse la catarsis —es decir, la depuración espiritual del espectador— a través de la *mimesis*. El actor imita al héroe (a

Edipo o a Prometeo) y lo hace con tal poder de sugestión y de metamorfosis, que el espectador lo sigue en el proceso y de esta manera hace suyas las vivencias del héroe. Hegel, que a mi juicio es autor de la última gran estética, señala la capacidad del hombre de experimentar frente a una realidad simulada las mismas emociones que ante la realidad misma. Ahora bien, la conclusión a la que quería llegar es la de que una serie de intentos tendientes a crear una imagen practicable del mundo mediante el empleo de elementos del teatro han planteado un sorpresivo interrogante: ¿no será necesario renunciar en mayor o menor grado a la identificación para lograr ese fin?

Si se renuncia a considerar la humanidad con todas sus circunstancias, procedimientos, normas de conducta e instituciones como algo inamovible, inmutable, y se adopta frente a ella la actitud que con tanto éxito se viene adoptando desde hace algunos siglos frente a la naturaleza —esa actitud crítica, interesada en los cambios, que quiere lograr el dominio de la naturaleza— entonces no podrá emplearse la identificación. No es posible la identificación con seres alterables, con hechos evitables, con padecimientos innecesarios. Mientras el Rey Lear lleve dentro de sí el destino que los astros le asignaron, mientras lo consideremos inalterable, mientras sus actos se consideren como algo natural, fatal e inevitable, en una palabra, condicionados por su destino, podremos identificarnos emotivamente con él. Toda discusión acerca de su comportamiento es tan imposible como hubiera sido imposible para el hombre del siglo X una discusión sobre la fisión del átomo.

Cuando la corriente entre escenario y público se producía sobre la base de la identificación, el espectador sólo podía ver lo que veía el héroe con el cual se identificaba. Y frente a ciertas situaciones de la escena sólo podía experimentar las reacciones emocionales que le permitía la «atmósfera» del escenario. Las percepciones, sentimientos y tomas de conciencia de los espectadores coincidían con las de los personajes. El teatro apenas si podía producir cambios de estados de ánimo, facilitar percepciones y llevar a tomas de conciencia que no se hubieran sugerido a través de su representación en el escenario. La furia de Lear contra sus hijas contagiaba al espectador; es decir, que el espectador, como tal, no podía menos que experimentar también ira, pero de ningún modo asombro o incomodidad, es decir, otros estados de ánimo. Era imposible establecer si la ira de Lear era justificada; era imposible aquilatarla a la luz de sus posibles consecuencias. No estaba para ser discutida, sino para ser compartida. Así, los fenómenos sociales aparecían como fenómenos perpetuos, naturales, inmutables e históricos y no se los sometía a discusión...

La identificación es el gran medio artístico de una época en que el hombre representaba la variable y su medio, la constante. Sólo es posible identificarse con el hombre que lleva la estrella de su destino en el pecho, y eso no ocurre con nosotros.

No es difícil entender que el abandono del principio de identificación significaría para el teatro una decisión colosal, quizá el más grande de todos los experimentos imaginables.

La gente va al teatro para ser arrastrada por el espectáculo, envuelta en su hechizo, impresionada, elevada, horrorizada, conmovida, subyugada, liberada, distraída, redimida, arrebatada fuera del tiempo, alimentada de ilusiones. Todo esto es algo tan sobrentendido que prácticamente constituye la definición misma del arte. En efecto, el arte se define como algo que libera, arrastra, eleva, etcétera. Incluso se considera que un arte que no logra esos efectos no es arte.

Cabe, entonces, formular otra pregunta: ¿Se puede gozar del arte sobre una base que no sea la de la identificación?

¿Qué elementos puede proporcionar esa nueva base?

¿Qué puede sustituir al *miedo* y a la *compasión*, el clásico binomio destinado a provocar la catarsis aristotélica? Si se renuncia a la hipnosis, ¿a qué se puede apelar? ¿Qué actitud debe adoptar el espectador en los nuevos teatros si se le niega la posición soñadora, pasiva, entregada al destino? Ya no debe ser arrancado de su mundo para ser transportado al mundo del arte, ya no hay que raptarlo; por el contrario, debe ser introducido en su propio mundo real, con los sentidos alerta. ¿Es posible colocar el ansia de saber en el lugar del miedo, el deseo de ayudar en el lugar de la compasión? ¿Puede establecerse con ello un nuevo contacto entre el escenario y el espectador? ¿Puede eso constituir una nueva base para el goce artístico? Me es imposible detallar aquí la nueva técnica de construcción de la obra dramática, de construcción del escenario y de interpretación que sirvió de base a nuestros intentos. El principio consiste en provocar el efecto de *distanciamiento* en lugar del de identificación.

¿Qué es distanciamiento?

Distanciar un suceso o un personaje quiere decir comenzar por lo sobrentendido, lo conocido, lo aclaratorio de dicho suceso o personaje y provocar sorpresa y curiosidad en torno a él. Tomemos una vez más la ira de Lear, motivada por la ingratitud de sus hijas. A través de la técnica de la identificación, el actor puede interpretar esa ira de modo tal que el espectador la considere como la cosa más natural del mundo, que ni siquiera se imagine que Lear pueda no caer en ella, que se identifique completamente con Lear, que sienta lo que él siente, y de esa manera haga suya la idea del viejo rey. A través de la técnica del distanciamiento, el actor interpretará la ira de Lear de manera tal que el espectador pueda sorprenderse ante esa ira, pueda imaginar reacciones que no sean la de la ira. Se interpone distancia entre el espectador y la actitud de Lear, es decir, se la expone como algo propio del personaje representado, como algo notable, como un fenómeno social no sobrentendido. Esa ira es humana, pero no propia de todo ser humano, y hay hombres que en el mismo caso no la experimentarían. Las vivencias de Lear no tienen por qué despertar ira en todos los hombres y en todas las épocas. La ira puede ser una reacción posible en cualquier época y en cualquier hombre; pero esa ira, la que así se manifiesta y así se origina, está condicionada a un momento histórico. Distanciar quiere decir, entonces, historizar, o sea representar hechos y personas como elementos históricos, como elementos perecederos. Lo mismo, naturalmente, se puede

aplicar a personajes contemporáneos. También sus actitudes pueden representarse como algo condicionado por su tiempo, algo histórico, perecedero. ¿Qué se gana con todo esto? Se logra que el espectador ya no vea a los seres que se mueven en el escenario como seres inmutables, ajenos a toda influencia, entregados a sus destinos. El espectador comprende que un hombre es así, porque las circunstancias son tales o cuales. Y las circunstancias son tales o cuales, porque el hombre es así. Pero es posible imaginar a ese hombre no sólo como es, sino como podría ser, y también las circunstancias podrían ser distintas de lo que son. Con eso se logra que el espectador adopte una nueva actitud en el teatro. Ahora adopta ante el mundo representado en el escenario la misma posición que ha adoptado como hombre de este siglo frente a la naturaleza. También en el teatro será recibido como el gran transformador, el que ha logrado intervenir en los procesos de la naturaleza y en los procesos sociales, el que ya no se contenta con tomar el mundo tal cual es, sino que lo domina. El teatro por su parte ya no intenta emborracharlo, cargarlo de ilusiones, hacerle olvidar su mundo, reconciliarlo con su destino. El teatro le presenta ahora el mundo para que él intervenga.

[Libertad de la poesía, compromiso de la prosa]

JEAN-PAUL SARTRE, *¿Qué es la literatura?* Losada, Buenos Aires, 1950, pp. 49-55.

El escritor trabaja con significados. Y todavía hay que distinguir: el imperio de los signos es la prosa; la poesía está en el lado de la pintura, la escultura y la música. Se me reprocha que la detesto; la prueba está, dicen, en que *Los tiempos modernos* publica muy pocos poemas. Ésa es, por el contrario, la prueba de nuestra afición por ella. Para convencerse, basta echar un vistazo a la producción contemporánea. Los críticos dicen triunfalmente: «Por lo menos, no puede usted ni soñar en comprometerla». En efecto. Pero ¿por qué iba a querer comprometerla? ¿Porque se sirve de palabras como la prosa? Pero no se sirve de la misma manera. Y hasta no *se sirve* en modo alguno; yo diría más bien que las sirve. Los poetas son hombres que se niegan a *utilizar* el lenguaje. Ahora bien, como es en y por el lenguaje, concebido como una especie de instrumento, la manera en que se busca la verdad, no hay que imaginarse que los poetas traten de discernir lo verdadero y exponerlo. No sueñan tampoco en *nombrar* al mundo y, verdaderamente, no nombran nada, pues la nominación supone un perpetuo sacrificio del nombre al objeto nombrado o, hablando como Hegel, el nombre se revela como lo inesencial delante de la cosa, que es lo esencial. Los poetas no hablan; tampoco se callan: es otra cosa. [...] En realidad, el poeta se ha retirado de golpe del lenguaje-instrumento; ha optado definitivamente por la actitud poética que considera las palabras como cosas y no como signos. Porque la ambigüedad del signo supone que se pueda a voluntad atravesarlo como un cristal y perseguir más allá a la cosa significada o volver la vista

hacia su *realidad* y considerarlo como objeto. El hombre que habla está más allá de las palabras, cerca del objeto; el poeta está más aquí. Para el primero, las palabras están domesticadas; para el segundo, continúan en estado salvaje. Para aquél, son convenciones útiles, instrumentos que se gastan poco a poco y de los que uno se desprende cuando ya no sirven; para el segundo, son cosas naturales que crecen naturalmente sobre la tierra, como la hierba y los árboles.

.....

Si las cosas son así, se comprenderá fácilmente qué tontería sería reclamar un compromiso poético. Indudablemente, la emoción, la pasión misma —y ¿por qué no la cólera, la indignación social o el odio político?—, participan en el origen del poema. Pero no se *expresan* en él como en un libelo o una profesión de fe. A medida que el prosista expone sus sentimientos, los esclarece; en el poeta, sucede lo contrario: si vuelca sus pasiones en su poema, deja de reconocerlas; las palabras se apoderan de ellas, se empapan con ellas y las metamorfosean; no las significan, ni siquiera a los ojos del autor. La emoción se ha convertido en cosa y tiene ahora la opacidad de las cosas; está nublada por las propiedades ambiguas de los vocablos en los que la han encerrado. Y, sobre todo, hay siempre mucho más, en cada frase, en cada verso, como hay en ese cielo amarillo encima del Gólgota más que una simple angustia. La palabra, la frase-cosa, inagotables como cosas, desbordan por todas partes el sentimiento que las ha suscitado. ¿Cómo cabe esperar que se provocará la indignación o el entusiasmo político del lector cuando precisamente se le retira de la condición humana y se le invita a examinar, con los ojos de Dios, el lenguaje al revés?...

Pero el que un poeta tenga prohibido el comprometerse, ¿es motivo para que el prosista quede dispensado de hacerlo? ¿Qué hay de común entre los dos? El prosista escribe, es verdad, y el poeta escribe también. Pero entre los dos actos de escribir no hay de común más que el movimiento de la mano que traza las letras. En lo demás, sus universos no tienen comunicación entre sí y lo que vale para el uno no vale para el otro. La prosa es utilitaria por esencia: definiría muy a gusto al prosista como hombre que *se sirve* de las palabras. El señor Jourdain hacía prosa para pedir sus zapatillas y Hitler para declarar la guerra a Polonia. El escritor es un *hablador*: señala, demuestra, ordena, niega, interpela, suplica, insulta, persuade, insinúa. Si lo hace huecamente, no se convierte en poeta por eso: es un prosista que habla para no decir nada. Hemos visto ya bastante el lenguaje al revés; conviene ahora que lo miremos al derecho.

El arte de la prosa se ejerce sobre el discurso y su materia es naturalmente significativa; es decir, las palabras no son, desde luego, objetos, sino designaciones de objetos. No se trata, desde luego, de saber si agradan o desagradan en sí mismas, sino si indican correctamente cierta cosa del mundo o cierta noción. Así, nos sucede a menudo que estamos en posesión de cierta idea que nos ha sido enseñada con palabras, sin que podamos recordar ni uno solo de los vocablos con que la idea nos ha sido transmitida. La prosa es ante todo una actitud del espíritu: hay prosa cuando, para hablar como Valéry, la

palabra pasa a través de nuestra mirada como el sol a través del cristal. Cuando se está en peligro o en una situación difícil, se agarra cualquier cosa que se tenga a mano. Pasado el peligro, no nos acordamos ya de si se trataba de un martillo o un leño. Y, por otra parte, nunca lo hemos sabido: nos hacía falta una prolongación de nuestro cuerpo, un medio de extender la mano hasta la rama más alta; era un sexto dedo, una tercera pierna; en pocas palabras, una pura función que nos habíamos asimilado. Así pasa con el lenguaje: es nuestro caparazón y nuestras antenas; nos protege de los demás y nos dice qué son; es una prolongación de nuestros sentidos. Estamos en el lenguaje como en nuestro cuerpo; lo *sentimos* espontáneamente al pasarlo cuando nos dirigimos a otros fines, como sentimos nuestras manos y nuestros pies; cuando lo emplea otro, lo percibimos como percibimos los miembros de los demás. Hay la palabra vivida y la palabra encontrada. Pero, en los dos casos, es durante alguna empresa, sea de mí sobre los otros o de los otros sobre mí. La palabra es cierto momento determinado de la acción y no se comprende fuera de ella. Ciertos afásicos han perdido la posibilidad de actuar, de comprender las situaciones, de tener relaciones normales con el otro sexo. En el seno de esta apraxia, la destrucción del lenguaje parece únicamente el derrumbamiento de una de las estructuras: la más fina y más aparente. Y, si la prosa no es nunca más que el instrumento privilegiado de una determinada empresa, si sólo corresponde al poeta contemplar las palabras de modo desinteresado, existe el derecho de preguntar inmediatamente al prosista: ¿con qué finalidad escribes? ¿En qué empresa estás metido y por qué necesita esa empresa recurrir a la escritura? Y esta empresa, en ningún caso puede tener por fin la pura contemplación. Porque la intuición es silencio y el fin del lenguaje es comunicarse.

[Hablar del hablar]

ROLAND BARTHES, *por Roland Barthes*, Editorial Kairós, Barcelona.

El navío Argo. Imagen frecuente: la del navío Argo (luminoso y blanco) cuyas piezas reemplazaban los Argonautas poco a poco, de modo que acabaron por tener un navío enteramente nuevo, sin deber cambiarle el nombre ni la forma. Este navío Argo es muy útil: ofrece la alegoría de un objeto eminentemente estructural, creado, no por el genio, la inspiración, la determinación, la evolución, sino por dos actos modestos (que no pueden captarse en ninguna mística de la creación): la *sustitución* (una pieza echa a otra, como en un paradigma) y la *nominación* (el nombre no está en absoluto vinculado a la estabilidad de las piezas): a fuerza de combinar en el interior de un mismo nombre, ya no queda nada del *origen*: Argo es un objeto sin otra causa que su nombre, sin otra identidad que su forma.

El segundo grado y los otros. Escribo: éste es el primer grado del lenguaje.

Luego, *escribo que escribo*: es su segundo grado. (Ya Pascal: «Pensamiento escapado, lo quería escribir; escribo, en su lugar, que se me ha escapado.»)

Hacemos hoy día un enorme consumo de este segundo grado. Una buena parte de nuestro trabajo intelectual consiste en lanzar la sospecha sobre cualquier enunciado revelando el escalonamiento de sus grados; este escalonamiento es infinito y este abismo abierto en cada palabra, esa locura del lenguaje, lo llamamos científicamente: *enunciación* (abrimos ese abismo *ante todo* por una razón táctica: deshacer la infatuación de nuestros enunciados, la arrogancia de nuestra ciencia).

El segundo grado es también un modo de vivir. Basta echar atrás el punto de apoyo de una frase, de un espectáculo, de un cuerpo, para volver del revés por completo el gusto que podíamos tener de ello, el sentido que podríamos darle. Existen eróticas, estéticas del segundo grado (el *kitsch*, por ejemplo). Podemos incluso llegar a ser maníacos del segundo grado: rechazar la denotación, la espontaneidad, la cháchara, la obviedad, la repetición inocente, no tolerar más que lenguajes que den testimonio, aun ligeramente, de un poder de desencajamiento: la parodia, la anfibia, la cita subrepticia. En cuanto se piensa a sí mismo, el lenguaje se hace corrosivo. Con una condición sin embargo: que no deje de hacerlo *al infinito*. Pues si me quedo en el segundo grado, merezco la acusación de intelectualismo (lanzada por el budismo a toda reflexividad simple); pero si quito el enganche de sujeción (de la razón, de la ciencia, de la moral), si pongo la enunciación *en piñón libre* abro entonces la vía de una suelta sin fin, dejo abolida *la buena conciencia del lenguaje*.

El discurso estético. Él trata de mantener un discurso que no se enuncie en nombre de la Ley y/o de la Violencia: cuya instancia no sea ni política ni religiosa ni científica; que sea de algún modo el resto y el suplemento de todos estos enunciados. ¿Cómo llamaremos ese discurso?, *erótico*, sin duda, pues tiene que ver con el goce; o quizá también: *estético*, si se prevé hacer sufrir a esa vieja categoría una ligera torsión que la aleje de su fondo regresivo, idealista, y la aproxime al cuerpo, a la deriva.

Que se sepa. Todo enunciado de escritor (incluso de los más ariscos) comporta un operador secreto, una palabra inexpressada, algo como el morfema silencioso de una categoría tan primitiva como la negación o la interrogación, cuyo sentido sería: «¡y que se sepa esto!». Este mensaje golpea las frases de cualquier escrito: en cada una de ellas hay un aire, un ruido, una tensión muscular, laríngea, que hace pensar en los tres golpes del teatro o en el gong de Rank. Incluso Artaud, el dios heterológico, dice de lo que escribe: «¡que se sepa esto!».

Ve el lenguaje. Tengo una enfermedad: *ve* el lenguaje. Lo que debería simplemente escuchar, una broma de pulsión, perversa en cuanto que el deseo se equivoca en ella de objeto, me lo revela como una «visión», análoga (¡guardando todas las proporciones!) a la que tuvo en sueños Escipión de las esferas musicales del mundo.

A la escena primitiva, donde escucho sin ver, sucede una escena perversa, donde imagino ver lo que escucho. La escucha deriva a scopia: del lenguaje, me siento visionario y mirón.

La sordera a su propio lenguaje. Lo que él escuchaba, lo que no podía impedir oír, era la sordera de los demás a su propio lenguaje: les oía no oírse. Pero ¿él mismo? ¿No oía jamás su propia sordera? Luchaba por oírse, pero no producía en ese esfuerzo más que otra escena sonora, otra ficción. De ahí a confiarse a la escritura: ¿no es un lenguaje que ha renunciado a producirla *última réplica*, que vive y respira de remitirse al otro para que él te entienda?

[El crepúsculo del autor]

FOUCAULT, *El orden del discurso*, Gallimard, 1971.

... En los dominios en que la atribución a un autor es de regla —literatura, filosofía, ciencia— se ve muy bien que no siempre desempeña ésta el mismo papel; en el orden del discurso científico, la atribución a un autor era indispensable en la Edad Media, pues era un índice de verdad. Una proposición se consideraba que tomaba de su autor incluso su valor científico. Desde el siglo XVII, esta función no ha dejado de borrarse en el discurso científico: ya no funciona apenas si no es para dar un nombre a un teorema, a un efecto, a un ejemplo, a un síndrome. En compensación, en el orden del discurso literario, y a partir de la misma época, la función del autor no ha dejado de reforzarse: a todos esos relatos, todos esos poemas, todos esos dramas que se dejaban circular en la Edad Media en un anonimato al menos relativo, he aquí que, ahora, se les pide (y se exige de ellos que digan) de dónde vienen, quién los ha escrito; se pide que el autor rinda cuentas de la unidad del texto que se pone a su nombre; se le pide que revele, o que al menos lleve por el reverso, el sentido escondido que los atraviesa; se le pide que los articule sobre su vida personal y sobre sus experiencias vividas, sobre la historia real que los ha visto nacer. El autor es lo que da, al inquietante lenguaje de la ficción, sus unidades, sus nudos de coherencia, su inserción en lo real.

Ya sé que me van a decir: «Pero usted habla del autor tal como la crítica lo reinventa con posterioridad, cuando ha llegado la muerte y ya no queda más que una masa enredada de papelotes; entonces es cierto que hace falta poner un poco de orden en todo eso; imaginar un proyecto, una coherencia, una temática que se piden a la conciencia o a la vida de un autor, en efecto, quizás un poco ficticio. Pero eso no impide que haya existido ciertamente ese autor real, ese hombre que hace irrupción en medio de todas las palabras gastadas, llevando en ellas su genio o su desorden».

Sería absurdo, ciertamente, negar la existencia del individuo escribiente e inventante, pero pienso que —desde una cierta época, al menos— el individuo que se pone a escribir un texto en cuyo horizonte vagabundea una obra posible vuelve a asumir por su cuenta la función del autor: lo que escribe y lo que no escribe, lo que diseña, aun a título de borrador provisional, como esbozo de la obra, y lo que deja caer como conversaciones cotidianas, todo ese juego de diferencias está prescrito por la función autor, tal como la recibe de su época, o tal como él a su vez la modifica. Pues puede muy bien trastornar la imagen tradicional que uno se hace del autor; a partir de una nueva posición del autor es como recortará, en todo lo que habría podido decir, en todo lo que dice todos los días, en todo instante, el perfil aún tembloroso de su obra.

[El arte como revelación del ser]

HEIDEGGER, *El origen de la obra de arte (1935-1936)*, en *Arte y Poesía*. Trad.: Samuel Ramos. Fondo de Cultura Económica. México, 1958.

La esencia del arte sería, pues, ésta: el ponerse en operación la verdad del ente. Pero hasta ahora el arte tenía que ver con lo bello y la belleza y no con la verdad. Aquellas artes que crean tales obras se llaman bellas artes a diferencia de la artesanía que confecciona útiles. En el arte bello, no es bello el arte, sino que se llama así porque crea lo bello. Al contrario, la verdad pertenece a la lógica. Pero la belleza se reserva a la estética.

La obra y la verdad

... ¿Será jamás accesible la obra en sí? Para poder lograrlo se necesitaría arrancar la obra de todas las relaciones que tiene con lo que no es ella misma, para dejarla descansar sola por sí y sobre sí. Ahí se dirige ya la más propia intención del artista; la obra debe ser abandonada a su puro reposar en sí misma. Precisamente en el arte grande, y aquí sólo se habla de éste, el artista queda ante la obra como algo indiferente, casi como un conducto a la producción, que se destruye a sí mismo, una vez creada la obra.

.....

El aparecer en la obra el ser-creado no significa que en ella deba advertirse que ha sido hecha por un gran artista. Lo creado no debe testificar que es ejecución de un competente y por ello hace resaltar al ejecutante ante la consideración pública. No debe dar a conocer el *N.N. fecit*, sino que debe mantener a descubierto el simple *factum est*. A saber, que aquí acontece la no-ocultación del ente y que acontece como tal; que, en general, tal obra es y no que no es. La impulsión que la obra es por ser esta obra, y el no

cesar esa impulsión constituye en la obra el constante reposar en sí. Justamente cuando es desconocido el artista, el proceso y las circunstancias en que nació la obra, resalta desde la obra y en su mayor pureza ese empuje, ese «que es» del ser-creación.

.....

Si todo arte es en esencia Poesía, a ella debe reducirse entonces la arquitectura, la escultura, la música. Esto es una pura arbitrariedad mientras entendemos que las citadas artes son subespecies de la literatura, en caso que caractericemos la poesía con este título equívoco. Pero la poesía es sólo un modo del iluminante proyectarse de la verdad, es decir, del Poetizar en este amplio sentido. Sin embargo, la literatura, la poesía en sentido restringido, tiene un puesto extraordinario en la totalidad de las artes.

Para ver esto sólo es necesario tener el concepto justo del lenguaje. En la representación corriente, el hablar es equivalente a una especie de comunicación. Sirve para la conversación y el convenio, en general para el entendimiento mutuo. Pero el habla no es sólo ni primeramente una expresión oral y escrita de lo que debe ser comunicado. No sólo difunde lo patente y encubierto como así mentado en palabras y proposiciones, sino que el lenguaje es el que lleva primero al ente como ente a lo manifiesto. Donde no existe ningún habla, como en el ser de la piedra, la planta y el animal, tampoco existe ninguna patencia del ente y en consecuencia tampoco de la no-existencia y de lo vacío. Cuando el habla nombra por primera vez al ente, lo lleva a la palabra y a la manifestación. Este nombrar llama al ente a su ser, partiendo de él. Tal decir es un proyectar la luz en donde se dice lo que como ente llega a lo manifiesto...

El lenguaje mismo es Poesía en sentido esencial. Pero puesto que el habla es aquel acontecimiento en el que por primera vez se abre el ente como ente para el hombre, por eso mismo, la poesía, en sentido restringido, es la Poesía más originaria en sentido esencial. Así pues, el habla no es Poesía porque es la poesía primordial, sino que la poesía acontece en el habla porque ésta guarda la esencia originaria de la Poesía. En cambio, la arquitectura y la escultura siempre acontecen ya y sólo en lo patente del decir y el nombrar. Son regidas y dirigidas por lo patente. Pero precisamente por esto son caminos y maneras peculiares de arreglarse la verdad en la obra. Son cada una un modo propio de poetizar dentro del alumbramiento del ente, que ya ha acontecido en el habla inadvertidamente.

El arte como poner-en-obra-la-verdad es Poesía. No solamente es poética la creación de la obra, sino que también lo es a su manera la contemplación de la obra; pues una obra sólo es real como obra cuando nos arranca de la habitualidad y nos inserta en lo abierto por la obra, para hacer morada nuestra esencia misma en la verdad del ente.

La esencia del arte es la Poesía. Pero la esencia de la Poesía es la instauración de la verdad. La palabra instaurar la entendemos aquí en triple sentido: instaurar como ofrendar, instaurar como fundar e instaurar como comenzar. Pero la instauración es real sólo en la contemplación. Así, a cada modo de instaurar corresponde uno de contemplar.

Podemos ahora hacer ver, en unos cuantos trazos, la estructura esencial del arte en la medida en que la anterior caracterización de la esencia de la obra pueda ofrecernos una primera referencia para ello.

Bibliografía elemental

Se indican sólo obras de carácter general, o, por lo menos, no restringidas a una sola época o problema.

- Bayer, Raymond: *Historia de la estética*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, trad. Jasmín Renter, 1965 (ed. original, Armand Colin, París, 1961).
- Beardsley, Monroe y Hospers, John: *Estética* (historia y fundamentos), la parte histórica es de M. Beardsley, trad. Román de la Calle, Cátedra, Madrid, ⁵1982.
- Bosanquet, Bernard: *Historia de la estética*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1961, trad. José Rovira Armengol —hay traducción catalana: *Història de l'estètica* (2 vols., Edicions 62, 1986; traducción de Núria Roig, prólogo de J. F. Ivars) (la edición original, *History of Aesthetics*, era de 1892, edición definitiva 1904).
- De Bruyne, Edgar: *Historia de la estética*, «Biblioteca de Autores Cristianos», Editorial Católica, 1963, trad. Armando Suárez (vol. I, *La antigüedad griega y romana*; vol. II, *La antigüedad cristiana y la Edad Media*).
- Gilbert, Katherine y Kuhn, Helmut: *A History of Aesthetics*, Indiana University Press, Bloomington, 1954.
- Menéndez Pelayo, Marcelino: *Historia de las ideas estéticas en España*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1974 (primera edición, 1903, completando el título: *y su aportación extranjera*).
- Plazaola, Juan: *Introducción a la estética (historia, teoría y textos)*, Editorial Católica, Madrid, 1973.
- Tatarkiewicz, Władisław: *History of Aesthetics*, vol. I. *Ancient aesthetics*; vol. II, *Medieval aesthetics*; vol. III, *Modern aesthetics* —sólo llega a 1700—; Mouton, La Haya-París, 1974; edición polaca original, 1967, PNW, Varsovia: hay traducción italiana, ed. Einaudi, 1979-1980.
- : *A history of six ideas: an essay in aesthetics* (trad. del polaco por Christopher Kasperek, La Haya, Martinus Nijhoff, 1980).

Para información bibliográfica más detallada, nos remitimos a:

- De la Calle, Román: *Repertorio bibliográfico de investigación estética*, Federico Doménech, S. A., Valencia, 1986.

Breve historia y antología de la estética

José M.^a Valverde

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Art. 270 y siguientes del Código Penal)

© del diseño de la portada, Mauricio Restrepo

© de la imagen de la portada, Karayo/Age Fotostock

© José María Valverde, 1981 y 2011

© del prólogo, Rafael Argullol, 2011

Derechos exclusivos de edición en español reservados para todo el mundo:

© Editorial Planeta, S. A., 1981 y 2011

Av. Diagonal, 662-664, 08034 Barcelona

Editorial Ariel es un sello editorial de Planeta, S. A.

www.planetadelibros.com

Primera edición en libro electrónico (epub): octubre de 2011

ISBN: 978-84-344-6999-0 (epub)

Conversión a libro electrónico: Newcomlab, S. L. L.

www.newcomlab.com

Índice

Prólogo	3
La Antigüedad: los grandes fundadores	6
Helenismo y Edad Media	40
El Renacimiento	58
Entre Renacimiento e Ilustración	80
La Ilustración	109
Romanticismo	141
Posromanticismo y realismo	172
De Nietzsche a hoy	198
Bibliografía elemental	244
Créditos	246